



Sara Penco restauratrice
Sapere project

CONDITION REPORT

“Madonna con Bambino in contesto architettonico”

Soggetto: “*Madonna con Bambino in contesto architettonico*”

Tecnica esecutiva: olio su tela

Misure: cm. 100 x cm. 73,5 (frammento di pala d’altare)

Epoca: XVI secolo

Indagine preliminare

Da una indagine preliminare è stato possibile rilevare che la “*Madonna con Bambino in contesto architettonico*” è certamente un frammento di una pala d’altare che doveva essere di grandi dimensioni.

Questa affermazione trova una prima evidenza nel gesto della Vergine, che rivolge lo sguardo verso il basso ed indica nella stessa direzione; come per distogliere l’attenzione dell’osservatore dall’inevitabile coinvolgimento emotivo che scaturisce della tenerezza dei gesti amorevoli tra la Madonna ed il Bambino.

A comprovare che si tratti di un frammento è anche il fatto che la prospettiva ideata per osservare il dipinto prevedeva certamente un punto di vista dell’osservatore dal basso verso l’alto: infatti il frammento è leggermente “schiacciato” per assecondare una perfetta visualizzazione, nella sua originale interezza, secondo una prospettiva che non può che interpretare le esigenze di una pala di considerevoli dimensioni.

Dall’esame dei bordi della tela, inoltre, si nota come non vi siano tracce di “cimasa” (i margini della tela originale che servono tirare la tela per inchiodarla sul telaio). Si rileva, invece, un taglio netto su tutti i lati che “tronca” sia la pittura che la tela.

Il dipinto era stato sottoposto ad almeno due precedenti interventi di restauro, durante i quali la tela originale era stata “rifoderata”.

Questo intervento consiste nell’applicazione, sul retro del dipinto, di una o due tele a sostegno di quella originale, con l’obiettivo di ripristinare l’adesione e la coesione di tutte le parti che compongono l’opera d’arte.

Via A. Sacchi, 18 - 00196 Roma - Cell. 333 – 7534074

Siti: www.sapereproject.it - www.smarticon.it E-mail: info@sapereproject.com



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Considerando il fatto che si tratta di un frammento di una pala d'altare, il telaio, pur essendo antico, non poteva identificarsi come quello autentico.

Nel corso dei precedenti e “datati” interventi di restauro, sono state eseguite anche numerose ridipinture, spesso debordanti sul dipinto originale.

All'esame della lampada di Wood, sebbene la luce ultravioletta non riuscisse a penetrare agevolmente lo spesso strato di sporco e di antiche ridipinture, è stato possibile supporre, grazie anche all'ausilio dell'esame alla luce radente, che la materia pittorica originale sottostante si presentasse in buono stato di conservazione.

Lo spesso strato dannoso era costituito dalla sovrapposizione di diversi componenti di natura differente: un deposito di fumi, grassi e smog, la somma di due o tre strati di vernice alterata ed ingiallita e numerose “ridipinture” imputabili ad almeno due precedenti e datati interventi di restauro.

Malgrado il fatto che questi strati rendessero alquanto complicata la corretta interpretazione dello strato sottostante, l'esperienza del restauratore ha consentito di intuire che la materia pittorica originale presentava una qualità molto elevata rispetto a quanto si poteva osservare nelle condizioni attuali.

Era facile intuire che l'intervento di pulitura avrebbe rivelato una straordinaria qualità esecutiva ed una suggestiva gamma cromatica.

Un'attenta osservazione dei contorni delle figure lasciava intravedere la presenza di numerosi “ripensamenti” che, con l'intervento di pulitura, sarebbero certamente riaffiorati in maniera molto più evidente.

La materia pittorica era caratterizzata da un generoso impasto grasso ed intriso di colore, caratterizzato da pennellate lunghe e corpose attribuibili ad una mano capace, decisa e consapevole.

La bella qualità esecutiva ed il caratteristico stile pittorico suggerivano che il dipinto potesse essere stato eseguito da un artista di grande pregio.

Inoltre l'opera, se sottoposta ad uno studio più approfondito attraverso le indagini diagnostiche, avrebbe certamente documentato i numerosi “ripensamenti” che si intravedevano anche ad “occhio nudo” e malgrado la presenza di uno spesso strato di sporco e ridipinture e, magari, avrebbe lasciato riaffiorare la presenza di un disegno preparatorio anch'esso



Sara Penco restauratrice
Sapere project

caratterizzato da una stesura coerente con la bella tecnica esecutiva innanzi descritta.

La datazione del dipinto appariva coerente con la manifattura di ambito veneto collocabile nella prima metà del XVI secolo.

Indagine storica

Una indagine storico-iconografica del dipinto inedito ha permesso di ricondurre l'immagine alla famosa pala d'altare di mano di Alessandro Bonvicino, detto "il Moretto".

La composizione del Bonvicino raffigura "San Nicola da Bari che presenta gli allievi di Galeazzo Rovelli alla Madonna in trono con Bambino".

Il dipinto è un olio su tela e misura cm. 245 x cm. 192 ed è datato 1539.

In alto, a destra della composizione, si riconosce la Madonna con il Bambino; certamente riconducibile alla tela in esame.

L'opera, collocata nella Pinacoteca Civica di Tisio e Martinengo, a Brescia, è considerata il capolavoro dell'artista.

La critica concorda nell'asserire che il dipinto coincide con il periodo in cui lo stile del Bonvicino si avvicinò più che mai la "lezione" impartita dall'arte veneta e del grande Tiziano Vecellio (Il Moretto da Brescia Casa editrice La Scuola a cura di Pier Virgilio Begni Redona).

Indagini diagnostiche. Significati iconografici ed iconologici.

Valutazioni ed ipotesi

Le indagini preliminari hanno evidenziato la straordinaria qualità pittorica di questo frammento ed hanno consentito di valutare la necessità di sottoporre il dipinto ad approfondimenti diagnostici.

Gli esami tecnici avrebbero consentito di rintracciare alcuni elementi determinanti ad indagare la tecnica esecutiva, la presenza dei "ripensamenti" e del disegno preparatorio.

Era convinzione della scrivente che questi esami avrebbero potuto rivelare elementi interessanti per confermare e documentare le intuizioni del restauratore.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Gli esami sono stati eseguiti presso la sede dell'Enea alla Casaccia (Ente Nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e l'ambiente).

Il dipinto è stato sottoposto alle radiografie e alla riflettografia X.

La riflettografia infrarossa serve a documentare la presenza di *understanding* e le sue caratteristiche tipologiche e stilistiche, oltre a fornire indicazioni su eventuali modifiche compositore, riprofilature, trasparenza od opacità di specifici documenti impiegati.

La radiografia, attraversando tutti gli strati costitutivi del dipinto, è in grado di documentare le caratteristiche del supporto (armatura, riduzione, formato), degli strati preparatori (tecnica di stesura), degli strati pittorici (abbozzi, modifiche, *ductus* delle pennellate, etc.).

Questi esami hanno effettivamente reso possibile individuare e, soprattutto, documentare chiaramente i numerosi “ripensamenti”.

La radiografia e la riflettografia X hanno consentito di osservare come sia il volto della Madonna che il profilo del Bambino siano stati inizialmente dipinti molto più vicini rispetto alla stesura definitiva (vedere anali Enea e lucidi).

Dal confronto tra l'immagine del dipinto inedito ed i “ripensamenti” riscontrati con chiara evidenza nelle analisi diagnostiche, non si può che convenire come entrambi i personaggi (sia la Vergine che l'Infante), siano stati completamente spostati nell'intento di allontanarli l'uno dall'altra rispetto ad una prima collocazione.

Sebbene l'“allontanamento” interessi solo pochi ma *significativi* millimetri, queste informazioni evidenziano e testimoniano un netto cambiamento della composizione in corso d'opera: *avvenuta dopo la trasposizione del disegno preparatorio sulla tela da dipingere*.

A tal proposito si noti l'evidenza dei “ripensamenti” sul volto della Vergine.

In particolare si osservino i segni tra le palpebre e le sopracciglia, che riaffiorano dallo strato sottostante testimoniando che il volto della Madonna, così come il profilo dell'Infante, sono stati sensibilmente modificati proprio durante la campitura dei colori e, pertanto, solo dopo la trasposizione del disegno preparatorio sulla tela, per mezzo del cartone.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Il ripensamento sulle palpebre della Vergine interessa una porzione del volto che va dai 6-7 mm. circa sotto il sopracciglio definitivo e 5-6 mm. circa sopra la palpebra.

Questi “pentimenti”, presenti su entrambi gli occhi della Vergine, riaffiorano dallo strato sottostante all’incarnato e sono ben riconoscibili poiché sembrano due “parentesi” tonde che “ricalcano” la forma delle sopracciglia, originariamente posizionate alcuni centimetri più in basso rispetto alla stesura definitiva (vedere analisi Enea e lucidi).

E’ ragionevole desumere che tutti questi “riposizionamenti” siano stati eseguiti non tanto alla ricerca della corretta proporzione dei volti (già progettata nel disegno preparatorio), quanto alla opportuna distanza tra la Vergine ed il Bambino.

Ulteriori evidenze di questi “pentimenti” si riscontrano anche osservando il profilo della Vergine, che è stato “aumentato” rispetto ad una prima stesura, ingrandendo la guancia ed ampliandone il contorno verso la mano del Bambino, per uno spazio di 4-5 mm. circa (vedere analisi Enea e lucidi).

Anche il profilo dell’Infante è stato interamente arretrato di circa 5-7 mm. (vedere analisi Enea e lucidi).

Questa complessa sequenza di “ripensamenti” trova ancora riscontro osservando l’orecchio del Bambino, anch’esso spostato più in alto rispetto alla collocazione iniziale.

Dalle indagini diagnostiche si evidenzia che anche la mano sinistra della Madonna è stata corretta (vedere analisi Enea e lucidi).

E’ interessante osservare come la maggior parte dei tratti essenziali di queste due immagini siano stati fortemente modificati, implicando la conseguente necessità di spostare anche il braccio destro del Bambino che, originariamente posizionato più distante rispetto alla Madonna e successivamente riaccostato al Suo volto, si protende verso la Vergine nel gesto di sfiorarne la guancia con la manina e di accarezzarne teneramente il volto (vedere analisi Enea e lucidi).

Lo spostamento del braccino, lasciato “a vista”, riaffiora dal fondo scuro del dipinto inedito ed interessa uno spazio di 7-8 mm.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

E' parere della scrivente che questi "ripensamenti" trovino spiegazione nel fatto che la prima progettazione (quella del disegno preparatorio sul cartone), raffigurava l'Infante eccessivamente vicino alla figura della Madonna.

Questo lascia ipotizzare che la composizione, per via delle grandi dimensioni, sia stata progettata con l'ausilio di più cartoni di minori dimensioni (e non certo su di un unico "enorme" cartone), ognuno dei quali delineava i contorni di ogni gruppo di figure.

Solo dopo aver trasposto tutti i disegni preparatori sulla tela da dipingere l'artista si sarebbe reso conto del fatto che la distanza tra la Vergine ed il Bambino era troppo "costretta" rispetto agli ampi spazi della pala dalle imponenti dimensioni.

Osservando l'opera in un contesto ampio, infatti, la distanza troppo ridotta tra la Vergine ed il Bambino si sarebbe rivelata un errore nel contesto di una composizione così maestosa.

Dal punto di vista dell'osservatore i due personaggi sarebbero apparsi come "attaccati" l'uno all'altra, "mancando" anche al rispetto dei consueti canoni imposti dalla rappresentazione iconografica su questo tema: *una rappresentazione che non vede mai la Vergine ed il Bambino nel contatto fisico dei volti.*

Cenni sulla tradizione iconografia della Vergine con Bambino.

"La tradizione iconografica che, attraverso i secoli, vede rappresentare la figura della "Vergine con il Bambino", si presenta molto complessa e variegata e sviluppa tipologie iconografiche che subiranno dalle più semplici alle più significative mutazioni.

Spesso sono proprio queste diverse tipologie di raffigurazione che rappresentano un presupposto fondamentale per la riscoperta del manufatto d'arte; poiché consentono di individuare passaggi storici fondamentali alla identificazione delle svariate consuetudini e tradizioni artistiche alle quali si riferiscono: tanto sotto l'aspetto dottrinale, quanto sotto il profilo meramente artistico e creativo.

Infatti il Patrimonio Culturale occidentale si contraddistingue spesso per la sua complessa e mutevole tipologia iconografica: intesa non solo quale interpretazione di una molteplicità di tematiche e di narrazioni; ma anche come mutazioni, spesso sostanziali, caratterizzate dalla multiforme quanto discontinua rappresentazione storico-iconografica di un medesimo soggetto.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Sebbene tali mutazioni, avvenute nel tempo ed anche nello spazio (ovvero nelle differenti epoche e zone geografiche), coesistano oggettivamente in un'unica realtà, esse stesse determinano uno scenario eclettico e molto complesso che, non di rado, si frappone proprio alla corretta interpretazione dell'opera d'arte.

La consueta tradizione iconografica vede ritrarre la Vergine Maria in abito rosso ed indossa un manto azzurro che riconduce al colore del cielo e che ne associa l'immagine alla "Regna coeli".

Per secoli la Vergine è stata rappresentata con la corona che, fino al XIII secolo, era adagiata sopra una cuffia di colore solitamente rosso e sotto la quale erano raccolti i capelli: il "maphorium".

Occorrerà attendere la rappresentazione della Madonna Stoclet, opera di Duccio da Buoninsegna (Siena, 1255-1318/19) oggi a Bruxelles, perché la cuffia venga eliminata dalla tradizione e sostituita con un velo bianco interposto tra i capelli ed velo azzurro.

Molteplici sono le riflessioni che si possono rilevare nel complesso e significativo sviluppo della tradizione iconografica riferita alla rappresentazione della "Madonna con il Bambino": come gli interessanti confronti ed i riferimenti circa la rappresentazione pagana della dea egizia Iside mentre accoglie sul suo grembo il figlio Horus.

Le testimonianze che ci pervengono dai testi mariani provenienti dall'Egitto, infatti, rappresentano una fonte di conoscenza che alimenta significativamente il "recupero" del percorso iconografico che permette di comprendere le origini della rappresentazione mariana dal III-IV secolo avvenire.

Si pensi che le raffigurazioni della Vergine che risalgono ai primi secoli condurranno, in seguito, anche alle connotazioni dottrinali poste in relazione con le eresie.

Con il concilio di Efeso, nel 431, la figura della "Madonna con il Bambino" fu posta definitivamente in relazione con l'immagine della "maternità umana", segnando l'inizio di una tradizione iconografica che rimase, nei secoli avvenire, quanto mai fiorente.

L'icona della "Platytera", la solenne Madonna bizantina spesso seduta in trono e con il Bambino sulle ginocchia, ritrae le due figure lasciando ampia interpretazione alla tenerezza del rapporto materno. Madre e Figlio sono l'una di fronte all'altra mentre Maria, con la mano destra, accarezza dolcemente la spalla del Bambino; segnano una tradizione iconografica che rimane costante per secoli. La figura di Gesù, sebbene attraverso secoli di rappresentazioni, interpreta l'aspetto regale e solenne del Salvatore: simbolo della salvezza divina.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

La “monumentalità” delle figure rappresentate in questi primi secoli, contraddistinguerà una Vergine assorta nella meditazione e segnerà un lungo periodo nel quale Gesù verrà tacitamente affiancato alla Vergine; ma sempre in un rapporto affettivo scandito dal distacco e dove gli sguardi tra Madre e Figlio non s’incontreranno mai.

L’“imperturbabilità” di questa rappresentazione comunica con eloquenza il contenuto dottrinale del messaggio iconografico, che interpreta la Vergine come colei che testimonia il mistero dell’incarnazione del “Verbo di Dio” e la Sua intercessione per il genere umano; ma, contemporaneamente, concentra ed indirizza anche l’attenzione sulla figura del Bambino.

Solo agli esordi dell’VIII e IX secolo, comparirà per la prima volta la tipologia iconografica della “Vergine della Tenerezza”, che ricongiungerà le due figure in un atteggiamento più affettuoso e coinvolgente, dove i volti si avvicineranno fino a toccarsi e gli atteggiamenti scandiranno l’apice dell’amorevolezza del reciproco incontro.

La rappresentazione dell’emotività sentimentale tra Madre e Figlio fornirà l’ispirazione, manifesta nell’artista quanto nella committenza, per subordinare i rigidi canoni dell’iconografia classica (sino a questo momento ben scanditi tanto dai concili quanto dalla consuetudine iconografica), ad uno schema più appassionante e disinvolto, ma anche più raffinato e foriero di un maggiore estro creativo.

La “Vergine ed il Bambino” si abbandoneranno a quelle tenere e complici gestualità dettate dall’amore che unisce Madre e Figlio; nel quale il genere umano si riconosce con naturalezza, dando vita ad una libertà interpretativa che, dal rigore monumentale dei primi secoli, cede il passo ad una rappresentazione intrisa della tenerezza del sentimento materno, che diventerà l’effettivo protagonista della composizione. (Convegno Eva Florence 2016 Pubblicazione a cura di Sara Penco “I segreti dell’opera d’arte. Misteri celati dietro vecchi restauri e la verità svelata”).

La riflettografia X ha permesso di individuare chiaramente la stesura del disegno preparatorio, eseguito con un tratto spesso e deciso (vedere rapporto tecnico Enea a cura della dr.ssa Franca Persia).

Si osserva che i profili sono stati disegnati per delineare i contorni dei tratti somatici di entrambe le figure: i contorni dei volti, delle mani e delle braccia e che il disegno è stato tracciato in maniera alquanto “sommaria”.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Non si tratta della trasposizione “fedele” di un disegno preparatorio “definitivo”.

Questa osservazione viene comprovata dagli esami radiografici, che testimoniano il fatto che, nonostante la stesura del disegno preparatorio, *le figure sono state comunque oggetto di svariati “ripensamenti”, eseguiti direttamente con il colore e per mezzo di stesure successive.*

Anche i contorni dei panneggi sono stati tracciati a carboncino. In questo caso si è potuto osservare come l'artista abbia prestato particolare attenzione alla stesura delle pieghe del pannello rosso.

Questo particolare lascia intuire un'ipotesi interessante circa la tecnica esecutiva che il pittore avrebbe progettato per l'esecuzione del pannello.

Tale tecnica potrebbe essere stata ideata allo scopo di ottenere le meravigliose trasparenze che oggi possiamo ammirare nel manto rosso della veste della Vergine.

Tracciando i contorni delle ombre l'artista avrebbe potuto procedere con una stesura di preparazione grassa e corposa eseguita a bianco di piombo. Questa preparazione doveva servire esclusivamente per la definizione delle parti del pannello rosso, modulandone sapientemente le zone maggiormente esposte dalla luce.

Circoscrivendo la stesura di bianco alle parti luminose e preservando tutte le parti destinate alle pieghe in ombra, queste ultime sarebbero risultate sottostanti, più levigate ed “in secondo piano” rispetto alle zone illuminate.

Ma il risultato più eccellente è stato raggiunto attraverso il gioco di trasparenze realizzato con la stesura finale di lacca rossa.

L'effetto che oggi possiamo ammirare poteva essere realizzato con la massima efficacia solo lasciando asciugare perfettamente la spessa base bianca, per poi procedere con la velatura di pigmento rosso.

Quest'ultimo strato, realizzato ad ultimazione finale del complesso lavoro sottostante, è stato eseguito non solo sfruttando le trasparenze della lacca, ma soprattutto lasciando riaffiorare le stesure di bianco di piombo che, eseguite con pennellate assai grasse e corpose, si presentavano in rilievo.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Queste parti, ormai asciutte, avrebbero lasciato “scivolare” il fluido pigmento rosso negli “interstizi” dei bianchi, conferendo “volume” e “trasparenza” all’intero pannello.

In altre parole questa tecnica lasciava fuoriuscire in modo naturale le escrescenze delle dense pennellate di bianco di piombo sottostante, assai più prominente della fluida e trasparente lacca rossa.

Quanto affermato trova conferma nel fatto che, se l’artista avesse “mischiato” il bianco sottostante con il rosso, o se avesse steso la lacca sullo spesso colore bianco non ancora perfettamente asciutto, inevitabilmente da questa “mescolanza” avrebbe ottenuto un colore rosato.

Si nota infine che il volto della Vergine è stato “finito” con una stesura di pigmento “rosa” che aveva un doppio scopo: dare colore alla guancia destra della giovane Madonna e renderla più “tornita”.

La colonna, posta alle spalle della Vergine, è stata dipinta prima del velo tanto che quest’ultimo lascia trasparire la decorazione: una tecnica perfetta per rendere l’idea della trasparenza del drappo “svolazzante”.

Nella tesi che verrà illustrata di seguito, nel paragrafo dedicato alle “considerazioni finali” si sosterrà come il Moretto, se anche non avesse visto dal vero il dipinto inedito, è inconfutabile che sia venuto in possesso del “cartone preparatorio”.

Le osservazioni innanzi descritte e le considerazioni che seguono consentono anche di escludere, a parere della scrivente, che il dipinto in esame possa essere in alcun modo ricondotto ad una delle numerose copie successive alla pala Rovelli.

Seppure sia noto che furono eseguite numerose repliche dal dipinto del Moretto, secondo la scrivente i due dipinti sono da ritenersi coevi e contestualizzabili nell’ambito dell’influenza della pittura veneta di questo periodo.

Occorre tenere presente il fatto che sia i numerosi “ripensamenti” che la effettiva presenza di un disegno preparatorio così particolare, permetteranno di escludere l’ipotesi che il dipinto in esame sia una copia posteriore alla pala del Bonvicino.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Considerazioni finali

Le riflessioni descritte nei paragrafi precedenti sono frutto di un'accurata indagine preliminare, degli siti delle indagini diagnostiche e di un'approfondito studio storico-iconografico.

Questo lavoro è da considerarsi propedeutico ad affrontare un intervento di restauro consapevole e mirato alla corretta valorizzazione del manufatto.

Il punto di partenza per ogni buon intervento di restauro è il rispetto del bene nella sua duplice storicità: il *patrimonio materiale* e quello *immateriale*.

La scrivente è titolare di un brevetto per metodo italiano numero 102015000006508, dedicato all'ordinamento ermeneutico delle informazioni inerenti il settore del Patrimonio Culturale (*“Metodo per la classificazione, la catalogazione ed il tracciamento di beni di valore, in particolare opere del mondo dell'arte”*).

Il Patrimonio Culturale va concepito secondo due aspetti fondamentali: attraverso la preservazione del *patrimonio materiale*, ossia la conservazione e la salvaguardia del bene in quanto materia che lo costituisce (restauro); ed il recupero di quel *patrimonio immateriale* che implica il fatto di rintracciare tutte quelle informazioni che rappresentano la “ragione di esistere” di un bene e che ne determinano la valorizzazione storica ed economica.

Il dipinto in esame proviene dal mercato antiquario francese.

Le ipotesi inerenti il suo percorso storico, oggi perduto, possono essere molteplici.

Il frammento inedito potrebbe appartenere ad una pala che, forse in tempi di guerra, potrebbe essere stata portata all'estero e, magari collocata in luogo umido dove ne sia stata pregiudicata la conservazione al punto da compromettere la parte sottostante della pala.

Infatti la parte bassa può essere stata maggiormente esposta ai danneggiamenti cagionati dall'esposizione ad umidità che, tendendo a scendere, potrebbe aver pregiudicato la composizione nella parte sottostante.

A quel punto il dipinto potrebbe essere stato tagliato da qualche maldestro restauratore, nel tentativo di salvare una parte della composizione per renderla “fruibile” e, magari, più facilmente commerciabile.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Oppure, ipotesi che ritengo più plausibile, il frammento inedito potrebbe essere stato “salvato” a seguito del danneggiamento di una composizione molto grande andata perduta contestualmente alla sua esecuzione.

Comunque, qualsivoglia ipotesi si possa azzardare, la elevata e sapiente realizzazione dell’opera, oltre a quanto osservato attraverso le indagini diagnostiche, mi lascia escludere l’ipotesi che i tratti di una copia dal Moretto: infatti, sebbene la pala Rovelli sia stata copiata da importanti maestri, come il Wangrill e l’Ariassi, questi artisti sono più tardi rispetto alla datazione del frammento inedito.

Questa affermazione verrà comprovata dalle osservazioni che seguono.

In primo luogo un artista che copia si limita a replicare la stesura definitiva del manufatto e, per questo motivo, non troverebbero giustificazione alcuna i numerosi “ripensamenti” documentati sul dipinto inedito.

Altro elemento fondamentale è che l’artista ha lasciato “a vista” la lettura di questi “ripensamenti”, noncurante del fatto che potessero essere notati dall’osservatore con estrema facilità. Il frammento, pertanto, contestualizzato in una pala di imponenti dimensioni, doveva essere destinato ad una visione “a distanza” e non ammirato da vicino come un dipinto da cavalletto di modeste dimensioni: da lontano sarebbe stato difficile notare le pennellate sottostanti alla stesura definitiva!

E’ molto interessante osservare come il frammento del dipinto inedito e la Madonna con il Bambino nella pala Rovelli, **presentino le stesse dimensioni.**

Questo elemento non può che farci desumere un’ipotesi assai ragionevole: che **il cartone preparatorio** con il quale è stato trasposto il disegno **possa essere lo stesso usato sia per la pala Rovelli che per il dipinto inedito.**

Un altro elemento determinante scaturisce ancora dal confronto tra il frammento inedito e la Madonna con il Bambino, in alto a destra nella pala Rovelli.

Entrambe le opere presentano il medesimo “ripensamento” sugli occhi della Vergine, che riaffiora anche nella pala Rovelli sotto la stesura di colore definitivo e che testimonia come **entrambi i dipinti siano stati**



Sara Penco restauratrice
Sapere project

“modificati” solo dopo aver trasportato il disegno preparatorio dal cartone alle tele da dipingere.

Occorre tuttavia far notare un interessante particolare. Il dipinto inedito, come illustrato nella presente relazione, offre una varietà ed una quantità di “ripensamenti” decisamente superiore a quelli che si intravedono nella pala Rovelli: con la quale *coincide solo il “pentimento” sopra agli occhi della Vergine.*

Tuttavia questo importantissimo particolare basta per affermare, oltre ogni ragionevole dubbio, che il cartone preparatorio usato per trasportare il disegno sulla tela da dipingere sia lo stesso usato per entrambi i dipinti e che, in corso d’opera, entrambe le tele siano state modificate per assecondare le medesime esigenze compositive.

Del resto è noto e documentato come Moretto avesse già copiato Tiziano.

Si rammenta che furono proprio questi gli anni nei quali Tiziano influenzò il Bonvicino al punto che la critica concorda sul fatto che la pala Rovelli sia il capolavoro di tutta la carriera artistica del Moretto e che corrisponda al periodo in cui egli si accostò di più alla maniera di Tiziano. *Scriv*e “...*il Venturi (1929), collocando il dipinto all’apice dell’arte del Bonvicino individua la stretta approssimazione per ricchezza cromatica ai veneti e a Tiziano*”... “*La Madonna in trono col Bambino che l’accarezza è detenuta sorella delle Madonne tizianesche: la liscia materia s’è intenerita; il calore del Vecellio, penetrato nelle carni vive, addolcisce le teste dei due graziosi fanciulli sotto il manto di Niccolò, e ne schiara le luminose vesti verderame*” (Il Moretto da Brescia Casa editrice La Scuola a cura di Pier Virgilio Begni Redona).

“Anche il Gombosi (1943) vi vede un momento indimenticabile di felicità veneziana”...

“Degna di nota, prosegue il Gombosi, è la disposizione a diagonale, che si trova profondamente ancorata nella sensibilità della forma veneziana ed era a Venezia da qualche tempo in voga. La pala Pesaro di Tiziano è l’esempio più importante, ma, osserva giustamente il Gombosi, non sembra aver influenzato direttamente il Moretto: è, semmai, l’esempio del Pordenone e del Romanino a produrre effetti sul Moretto” (Il Moretto da Brescia Casa editrice La Scuola a cura di Pier Virgilio Begni Redona).

Ed ancora scrive Boselli, che *“è nel giro di queste due opere che il Moretto veneziano dimostra il suo rapido declino dovuto sicuramente allo smottamento degli aurei canoni tizianeschi e giorgioneschi per opera e degli elementi bresciani e dei fatti nuovi che*



Sara Penco restauratrice
Sapere project

avvenivano a Venezia". ... *"Anche nella pala Rovelli, nonostante la composizione completamente veneziana. Quel ciuffo d'erba, quei tre steli di garofano selvatico che vivificano il cornicione della nicchia, quel bordo sottile d'oro visto di taglio, quell'ombra che circola fra il tappeto ed il marmo non solo riaffermano al sua bresciana natura, ma smottano, seppur insensibilmente, la compattezza veneziana dell'assieme, e questo è il punto dove Moretto giunge più vicino a Tiziano ed a Venezia"*... (Il Moretto da Brescia Casa editrice La Scuola a cura di Pier Virgilio Begni Redona).

Si potrebbe addirittura ipotizzare che in questo periodo i due artisti possano aver collaborato in concomitanza con la realizzazione della pala Rovelli.

Questa ipotesi si rivelerebbe plausibile e ben si sposerebbe con la identificazione di una pala d'altare di grandi dimensioni che Tiziano potrebbe aver eseguito in quegli anni e che, magari, andò dispersa o distrutta già ai tempi della sua esecuzione.

Sarebbe interessante verificare se la committenza della pala Rovelli abbia inizialmente pensato a Tiziano per la realizzazione del dipinto e se poi, per chissà quale ragione, l'avrebbe eseguita il Bonvicino.

Se Tiziano avesse eseguito una pala d'altare oggi perduta e se fosse andata distrutta contestualmente alla sua realizzazione, oggi non ce ne perverrebbe facilmente notizia ma, a maggior ragione, Moretto potrebbe aver usato il disegno preparatorio di Tiziano per rielaborare la composizione della pala Rovelli della Pinacoteca di Brescia.

Anche queste osservazioni si pongono in contrasto con l'ipotesi di una copia dalla pala Rovelli che, invece, potrebbe esserne una derivazione.

A tale proposito occorre evidenziare il fatto che Tiziano nella pala Pesaro (vedere immagine e confronti), aveva già ideato la composizione della Vergine con Bambino collocati all'interno del contesto architettonico che li ospitava: con il preciso obiettivo di conferire importanza alle due figure rispetto alla complessa composizione nella quale si affollavano gli altri personaggi.

Nella monografia dedicata a Tiziano, edita dalla Marsilio Editori, la critica concorda circa sul fatto che il significato simbolico della pala Pesaro era strettamente legato alla Immacolata Concezione (vedere allegato).

La critica colloca la pala Pesaro negli anni 1515 circa e dopo aver occupato a lungo Tiziano, fu ultimata e saldata il 27 Gennaio 1526.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

“La elaborazione dell’immagine venne infatti a lungo meditata da Tiziano, come provano le diverse finte partiture architettoniche evidenziate sotto la realizzazione definitiva dalla radiografia eseguita in occasione del recente restauro della pala. Ulteriore conferma della lenta elaborazione delle idee tizianesche ha dato l’indagine stratigrafica, che ha individuato la sovrapposizione di spessi strati di colore stesi a distanza di tempo (Lazzarini 1980)

Le indagini diagnostiche ci rivelano come Tiziano cambiò diverse volte la struttura compositiva della pala Pesaro, eseguendo numerosi ripensamenti sulla struttura architettonica, fino a giungere alla scelta definitiva. *“Dopo alcune esitazioni giunse alla redazione definitiva, impostando su alte basi le due colonne, che forano le nuvole, sfilano possenti verso l’alto, oltre il limite fisico della pala. Tiziano fu forse consigliato da un esperto in iconologia religiosa nella scelta del partito di così ardita concezione...”*

Secondo il Sinding Larsen (1980), i gruppi delle figure furono eseguiti tra il 1525 ed il 1526: solo dopo il lungo e travagliato percorso dedicato alla definizione della impostazione architettonica. Tale affermazione è confermata dalle indagini radiografiche e stratigrafiche (Vulcanover 1980, Lazzarini 1980). Queste informazioni ci consentono di identificare l’ultimazione della struttura iconografica della pala Pesaro nel 1526: pochi anni prima rispetto alla esecuzione della pala Rovelli ultimata nel 1539.

E’ opinione della scrivente che sia alquanto attendibile considerare l’ipotesi che l’opera in esame potrebbe rivelarsi precedente alla pala del Moretto.

In definitiva i numerosi “ripensamenti” riscontrati sul dipinto inedito, non corrispondono che in minima parte a quelli della pala Rovelli, pertanto Moretto potrebbe aver perfino condiviso con Tiziano che la impostazione del disegno andava rivisitata in una prospettiva più adeguata alla composizione (allontanando seppur di poco la figure della Vergine da quella dell’Infante).

Ad ulteriore conferma circa la coerenza dell’ipotesi avanzata, occorre sottolineare che la riflettografia X ha rivelato la *presenza del disegno preparatorio*, che comprova l’esistenza del cartone.

Se teniamo conto della incisiva influenza che Tiziano esercitò sul Bonvicino e delle testimonianze circa frequentazioni comuni, non risulta impossibile che un cartone disegnato da Tiziano fosse pervenuto nelle mani del Moretto e



Sara Penco restauratrice
Sapere project

che quest'ultimo lo abbia usato per eseguire la Madonna con Bambino nella pala Rovelli.

Ancora una volta questa ipotesi avvalorerebbe quanto asserito unanimemente dalla critica, che sebbene collochi questo dipinto all'apice dell'attività del Moretto, ne evidenzia le inequivocabili influenze tizianesche.

In passato non era insolito che grandi artisti, nel caso in cui ne fossero venuti in possesso, riutilzassero i cartoni dei grandi maestri. Non per questo la loro arte veniva sminuita.

Si cita un esempio per tutti.

Recentemente sono state pubblicate le indagini diagnostiche sul dipinto di Raffaello che raffigura la "Madonna con l'Agnello". Gli autori suggeriscono che l'opera sia stata eseguita dal grande Maestro dopo aver impostato il disegno preparatorio trasposto per mezzo del cartone leonardesco che raffigurava la "Madonna con sant'Anna ed il Bambino", oggi "non identificato" (*"Raffaello. La Madonna dell'agnello, indagini diagnostiche"*. Autori Claudio Falcucci e Jung Meyer Zur Capellen).

Le indagini scientifiche eseguite da Claudio Falcucci ci rivelano una usanza antica e per nulla inusuale, che lascia intuire come possa rivelarsi attendibile l'ipotesi che, nel caso del dipinto in esame e dal confronto con la pala di Brescia, entrambe gli artisti possano aver utilizzato il medesimo cartone.

Personalmente ritengo che, qualora la mia ipotesi venisse accolta, sarebbe alquanto probabile scoprire che le analisi diagnostiche effettuate sulla pala di Brescia confermino che il Moretto si sia avvalso di un cartone di Tiziano, anche solo per la parte che ritrae la Madonna con Bambino nella pala Rovelli (immagine che coincide indiscutibilmente con il frammento in nostro possesso).

A questo proposito vorrei sottolineare che anche dal confronto con la "Pala Pesaro" è evidente che il Moretto si avvicinò maggiormente al Vecellio proprio nella parte dedicata alla Madonna con il Bambino; volutamente presentate allo spettatore nel ruolo di "protagonisti" dell'intera composizione. Indubbiamente, ammirando il dipinto di Tiziano, v'è ragione perché il Bonvicino abbia potuto "assorbire" anche l'ambientazione architettonica



Sara Penco restauratrice
Sapere project

progettata da Vecellio, traducendola nella realizzazione prospettica che oggi ammiriamo nella pala Rovelli.

Riprendiamo l'esame della prospettiva.

Come già accennato la "struttura" compositiva della Madonna in esame riconduce ad una visione prospettica ideata per una pala di grandi dimensioni, all'interno della quale le figure della Vergine con l'Infante erano collocate in alto rispetto all'occhio dello spettatore.

Questa tesi viene adottata per il fatto che il dipinto rispetta le proporzioni di una prospettiva che colloca l'osservatore in basso.

Diversamente, ponendo lo spettatore di fronte al dipinto, la parte delle gambe apparrebbe costretta ed anatomicamente errata.

Inoltre la Vergine con il Bambino, tema centrale della composizione ed omaggio alla Immacolata Concezione, sembrano catturare l'attenzione nella direzione indicata dalla Madonna con la mano destra protesa ad indicare in basso.

Ritengo che questi artisti siano riusciti a realizzare una straordinaria "strategia" compositiva, mirata a "catturare" l'attenzione dell'osservatore secondo una tipologia iconografica sapientemente progettata e costruita all'interno di un tema ampio ed intriso di significati religiosi.

A mio parere non è verosimile neppure supporre che il dipinto inedito possa rappresentare uno studio per la realizzazione della pala di Brescia.

Occorre altresì tenere presente non solo il fatto che non si tratta di un "bozzetto" (il dipinto si presenta "finito" e non "abbozzato"), ma che l'assenza della cimasa denuncia il fatto che si tratti inequivocabilmente di un frammento derivante da un dipinto più grande.

La tecnica esecutiva che caratterizza il dipinto Rovelli, inoltre, appare decisamente levigata rispetto alla pennellata del frammento inedito e reduce da una tipologia di manifattura che ricorda quella di Leonardo.

Al contrario la Madonna con il Bambino inedita presenta una pennellata molto lunga, grassa e corposa; caratterizzata da una stesura veloce e molto decisa. Basti osservare con quante poche pennellate siano stati realizzati particolari come gli occhi della Vergine!



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Tutti questi elementi permettono di escludere, per quanto mi è dato valutare, che il dipinto in esame possa essere ricondotto ad uno studio del Moretto perché la tecnica esecutiva delle due opere, pur collocandole entrambe ad un elevato livello qualitativo, le differenzia enormemente per lo stile esecutivo.

Come già asserito ritengo altrettanto improbabile che possa trattarsi di una copia posteriore alla pala del Moretto, perché i numerosi “ripensamenti” escludono verosimilmente l’ipotesi di una replica.

Occorre osservare anche che il pannello della Madonna, finemente ricamato nella pala del Moretto, nel dipinto inedito appare privo di decorazione.

Forse un artista così “svelto” nel modo di dipingere poteva ritenere superflua la decorazione minuziosa del pannello color ocra; oppure poteva aver consapevolmente privilegiato la sapiente colorazione del manto rosso, a discapito di quella del drappo giallo.

A questo proposito si ricorda che anche l’uso colori, nell’arte, rappresentava uno strumento per tradurre un preciso significato iconografico.

Osserviamo attentamente la “Pala Pesaro”.

Il dipinto fu commissionato a Tiziano dal Domenicano Jacopo Pesaro ed è conservata a Venezia, nella Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frati.

La Madonna con il Bambino vengono collocati in uno spazio ricavato all’interno di una grandiosa architettura, che conferisce all’immagine una rigorosa “monumentalità”.

La Vergine e dell’Infante assumono il ruolo di “protagonisti” del tema raffigurato, grazie al sapiente uso della struttura architettonica che, nell’accogliere i personaggi, fornisce il pretesto per focalizzare l’attenzione sul tema centrale della composizione: “la Madonna con il Bambino”.

La “critica” è concorde nel valutare che la struttura compositiva della pala Rovelli rappresenti l’esempio di uno studio elaborato, all’apice della carriera del Moretto e che, proprio in queste esperienze, si avvicini più che mai alla lezione impartita dalla pittura veneta.

Ma se Tiziano, qualche anno più tardi, avesse replicato la medesima struttura compositiva della pala Pesaro in una pala d’altare oggi ipoteticamente perduta nella sua originaria versione, è possibile che in questa pala avesse ritrattato proprio il tema della geniale composizione di una struttura già realizzata



Sara Penco restauratrice
Sapere project

pochi anni addietro e per la quale aveva tanto elaborato ogni singolo dettaglio (come dimostrano le indagini diagnostiche sulla pala Pesaro).

Se questa teoria fosse presa in considerazione, allora si potrebbe ipotizzare perfino che il Moretto non abbia mai visto dal vero il dipinto disperso di Tiziano ma che, piuttosto, sia venuto in possesso del solo disegno preparatorio.

Tale teoria troverebbe spiegazione nel fatto che nella pala Rovelli il Bonvicino, pur avvicinandosi in maniera inequivocabile alla pittura veneta, se ne discosta per la tecnica di campitura del colore tizianesca, che si presenta grassa, corposa e lunga.

Al contrario Moretto rimane “ancorato” alle “reminescenze” della pittura leonardesca, caratterizzata da una pennellata più rifinita e levigata.

Per questo motivo Moretto potrebbe essersi ispirato alla impostazione veneta di Tiziano della pala dispersa e potrebbe aver usato il medesimo cartone preparatorio, pur rimanendo fedele allo stile pittorico più leonardesco.

Non v'è dubbio, infatti, che se Bonvicino avesse potuto ammirare da vicino l'ipotetica pala di Tiziano, ne avrebbe anche potuto assimilare la resa di alcuni particolari, ottenibili solo attraverso un impasto di colore assai generoso.

Questa differenza avrebbe potuto svolgere un ruolo interessante anche nella scelta del Moretto, di decorare finemente il pannello oca della veste della Vergine.

Documentazione tecnica sul restauro

Con l'odierno intervento di restauro si è provveduto ad intervenire con la rimozione del vecchio rifodero dalla tela originale.

Il retro del dipinto è stato pulito con cura per rimuovere i residui di vecchia colla.

E' stato eseguito un nuovo rifodero e la tela originale è stata montata su un telaio mobile trattato per immersione antitarlo.

L'intervento di pulitura è stato eseguito procedendo per piccole zone e con un tempo di contatto del solvente controllato, allo scopo di non intaccare la materia pittorica originale e di preservare la “patina del tempo”.



Sara Penco restauratrice
Sapere project

Quest'ultima rappresenta il naturale invecchiamento del primo superficiale strato di materia pittorica originale ed è quella che conserva il “sapore” di antico di un manufatto d'arte.

Lo strato dannoso era costituito da una sovrapposizione di vernici ingiallite, da un deposito di grassi, fumi e smog che creavano una pellicola spessa ed omogenea.

Si riscontrava anche un resistente strato di ridipinture, anch'esse alterate, imputabili a due precedenti interventi di restauro.

La fase della pulitura ha lasciato riaffiorare la straordinaria gamma cromatica originale che caratterizzava il dipinto.

Le lacune sono state reintegrate, prestando particolare attenzione a non debordare sul colore. E' stata privilegiata la tecnica “a corpo”, che consente di mimetizzare il restauro con la materia pittorica originale.

Ad ultimazione del lavoro il dipinto è stato verniciato con una pellicola di vernice ad effetto semi lucido.

In fede.

Sara Penco

Roma, 20 Gennaio 2007