



L'Allegoria del Correggio
nella Galleria Doria Pamphilj:
tecniche e critica

La Pala di Fermo di Lorenzo Lotto

Le suture testa-testa nei dipinti
su tela: valutazioni sugli adesivi
e proposta di una metodologia

CONTRIBUTI

Scuola di Alta Formazione
dell'ISCR. Discorsi di apertura
dell'anno accademico 2011-2012

Il Polifemo di Sebastiano del
Piombo e la Galatea di Raffaello.
Nuove acquisizioni tecniche



6 aprile 2009, terremoto a L'Aquila.
Il recupero di un dipinto
di Giovanni Paolo Cardone

DOCUMENTI

Theodor Turquet de Mayerne
vs Richard Symonds. Una seicentesca
cleaning controversy

Giovanni Urbani e la fondazione
delle moderne foderature
dei dipinti su tela.
Una conversazione con
Walter Conti ed Enzo Tassinari

RECENSIONI

Franco Minissi. Musei e restauri.
La trasparenza come valore



© 2012 ISCR
Istituto Superiore per la Conservazione
ed il Restauro
Via di San Michele, 23
00153 Roma - Tel. 06.67236293
e-mail: is-cr@beniculturali.it

Spedizione in abbonamento
postale, 45%, art. 2
comma 20/b, legge 662/96
Autoriz. Direz. Filiale di Firenze
tassa riscossa/taxe perçue

Bollettino ICR

Nuova serie · n. 24-25 · 2012

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
ISTITUTO SUPERIORE PER LA CONSERVAZIONE ED IL RESTAURO

© 2000-2001-2002-2003-2004-2005-
2006-2007-2008-2009-2010-2011-
2012 ISCR Istituto Superiore per
la Conservazione ed il Restauro
Via di San Michele, 23
00153 Roma
Tel. 06.67236293
Fax 06.67236409
www.iscr.beniculturali.it
E-mail: is-cr@beniculturali.it

Direttore Responsabile
Gisella Capponi

Redazione
Antonella Altieri
Maria C. Laurenti
Annamaria Pandolfi
Daila Radeglia
Marisol Valenzuela

Segreteria di redazione
Maria Neve Cavallari
Fiammetta Formentini

Traduzioni
Adrian James

Copyright per testi e immagini
Istituto Superiore per la
Conservazione ed il Restauro

.....
Iscrizione Tribunale di Firenze
n. 5319 del 19.01.2004

La pubblicità non supera il 45%

Spedizione
in abbonamento postale

ISSN 1594-2562

Stampa
2012, Grafiche Cesina, Piacenza

© 2000-2001-2002-2003-2004-2005-
2006-2007-2008-2009-2010-2011-
2012 per l'edizione

NARDINI EDITORE®
Nardini Press srl
Via Cavour, 15
50127 Firenze
www.nardinieditore.it
www.nardinirestauro.it
info@nardinieditore.it

Servizio Abbonamenti
Tel. 055.7954320
Fax 055.7954331
E-mail: info@nardinieditore.it

Design
Ennio Bazzoni

Coordinamento editoriale
Andrea Galeazzi
Ennio Bazzoni



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



ISTITUTO SUPERIORE
PER LA CONSERVAZIONE
ED IL RESTAURO

Le immagini in copertina
(dall'alto):
- Roma, Villa della
Farnesina, Sala della
Galatea.
- Correggio, *Allegoria della
Virtù*, Roma, Galleria Doria
Pamphilj.
- Luca Signorelli, *Stendardo
di san Giovanni Battista*,
Pinacoteca Comunale, Città
di Castello.
- Santa Maria di Cerrate,
Squinzano, Lecce.

Dove non diversamente
indicated, le foto pubblicate
sono degli autori.

Indice

Bollettino ICR
Nuova serie · n. 24-25 · 2012

CONTRIBUTI

- La Scuola di Alta Formazione dell'ISCR.
Discorsi di apertura dell'anno accademico 2011-2012
Roma, 18 ottobre 2011
Giovanna Martellotti, Lidia Rissotto, Rosalia Varoli Piazza Pagina 5

- Il *Polifemo* di Sebastiano del Piombo e la *Galatea* di Raffaello.
Nuove acquisizioni tecniche
Paola Santopadre, Pierluigi Bianchetti, Giancarlo Sidoti, Pietro Moioli, Claudio Seccaroni 15

- *L'Allegoria* del Correggio nella Galleria Doria Pamphilj:
tecniche e critica
Diego Cauzzi, Andrea G. De Marchi, Pietro Moioli, Claudio Seccaroni 26

- *La Pala di Fermo* di Lorenzo Lotto
*Fabio Aramini, Maria Rita Giuliani, Anna Maria Marcone, Stefano Ridolfi,
Fabio Talarico, Mauro Torre* 38

- Le suture testa-testa nei dipinti su tela: valutazioni
su alcuni adesivi e proposta di una metodologia
Federica Cerasi, Alessandra Ferlito, Giorgia Pinto 67

- 6 aprile 2009, terremoto a L'Aquila.
Il recupero di un dipinto di Giovanni Paolo Cardone
Eugénie Hélène Knight 78

DOCUMENTI

- Théodor Turquet de Mayerne vs Richards Symonds.
Una seicentesca *cleaning controversy*
Francesca Capanna 96

- Giovanni Urbani e la fondazione delle moderne foderature
dei dipinti su tela. Una conversazione con Walter Conti
ed Enzo Tassinari
Bruno Zanardi 104

RECENSIONI

- *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*
Giovanni Carbonara, Licia Vlad Borrelli, Giovanni Bulian, Gisella Capponi, Maria C. Laurenti 112

- Abstract* 139

L'Allegoria del Correggio nella Galleria Doria Pamphilj: tecniche e critica

Fig. 1

Allegoria della Virtù, Roma, Galleria Doria Pamphilj. Per gentile concessione.

LA FORTUNA DEL DIPINTO

L'*Allegoria della Virtù* del Correggio nella Galleria Doria Pamphilj (fig. 1)¹ suscita particolare interesse per vari motivi². L'incompiutezza dell'opera consente di capire meglio la genesi e la maniera di procedere tenuta dal pittore, innescando congetture sulle ragioni dell'interruzione del lavoro. La tecnica della tempera su tela, impiegata già nel Medioevo, ottenne uno speciale successo in area padana, soprattutto nella cerchia del Mantegna, ossia proprio nel mondo da cui mosse il giovane Correggio.

Di quest'*Allegoria*, presto considerata una prima redazione per lo *Studiolo* di Isabella d'Este, si è spesso detto sia stata lasciata incompiuta perché le sue dimensioni non combinavano con quelle dell'alloggio previsto, errore che avrebbe consigliato di procedere alla versione finale al Louvre³ (fig. 2). Tuttavia, la differenza di misure è minima (0.5 x 2.5 cm) e la tela avrebbe potuto essere adattata con facilità, come avveniva generalmente in situazioni simili. È invece probabile che l'abbandono della versione Doria Pamphilj sia dipeso da ragioni legate alla resa ottica della superficie. Se questa non ha praticamente alcuna preparazione, i molti e consistenti strati pittorici già tendono a saturare il tessuto nelle parti finite, riducendo la scabrosità della superficie. La tela del Louvre e quella del *pendant* con l'*Allegoria del Vizio*⁴ (fig. 3) hanno invece uno strato preparatorio a base di gesso e amido⁵. Questa soluzione ha inoltre tratto in inganno la critica: al momento del loro ingresso

nelle collezioni reali i due dipinti furono infatti ritenuti eseguiti su carta e così catalogati tra le arti grafiche, diversamente dagli altri pannelli dello *Studiolo*⁶. Particolari attenzioni al carattere della superficie del ciclo pittorico si ebbero da





2



3

Fig. 2

Allegoria della Virtù, Parigi, Museo del Louvre.
© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Harvé Lewandowski.

Fig. 3

Allegoria del Vizio, Parigi, Museo del Louvre.
© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Harvé Lewandowski.

parte del committente e degli artisti che lo realizzarono, come testimonia il copioso carteggio tra Isabella d'Este, Perugino e gli intermediari. Il Vannucci, dovendo eseguire una decorazione da collocarsi accanto alle altre del Mantegna, si informava sulla tecnica con cui erano stati realizzati gli altri dipinti già *in situ* e se avevano verniciature, mentre la duchessa, a consegna avvenuta, si lamentava proprio delle superfici, in rapporto a quelle degli altri elementi del ciclo⁷. Quella controversia avvenuta venticinque anni prima può quindi aver giocato un ruolo nella doppia esecuzione del Correggio, svolta in un momento in cui gli effetti da pittura a tempera a colla erano ancora meno accettati.

Il nostro caso sembra dunque descrivere una tendenza dell'artista o della sua patrona verso un risultato preciso, quale una crescente e insistentissima tendenza a conseguire una superficie liscia⁸, compatta e dai colori vivi, quasi verniciati. Qualcosa che stava oltretutto diventando

un'aspettativa formale diffusa e quasi irrinunciabile per tutte le tele, fra le quali si affermava il legante oleoso.

La fortuna critica dell'*Allegoria* Doria Pamphilj è stata grandissima nel XVIII e nel XIX secolo, come sottolineano anche le costose cure conservative impiegate. Un pioniere della storia del restauro quale Domenico Michellini nel 1732⁹ svolse un intervento comprensivo anche del rifoderò della tela; le varie operazioni vennero ripetute da Lorenzo Principe nel 1819¹⁰, appartenente a una dinastia di tecnici attiva ancora nel primo Novecento. Il rintelo, ancora efficiente, è stato mantenuto con l'ultimo restauro¹¹. Il dipinto Doria Pamphilj figurava inoltre negli inventari di metà Ottocento «con cristallo davanti», accessorio inconsueto per opere di misure così cospicue, che dimostra la grande attenzione tributata a quell'opera tanto fragile, da subire altre perdite di materia nel corso degli ultimi decenni¹².

L'incompiutezza del quadro ha indotto a considerarlo un'opera chiave per la comprensione della tecnica del Correggio. Vi si sofferma diffusamente, ad esempio, Charles Lock Eastlake in *Methods and materials of painting of the great schools and masters*, che dedica al pittore il quinto capitolo del secondo volume¹³. A fine secolo si configura tuttavia l'idea che la tela Doria potesse essere una copia settecentesca da del dipinto del Louvre¹⁴.

Un'altra versione non finita dell'*Allegoria*, su tavola, è documentata a Roma in Palazzo Altieri tra il XVII e il XVIII secolo ed è stata venduta a un collezionista inglese all'inizio del XIX secolo, per poi finire alla National Gallery di Edimburgo¹⁵. Il recente restauro di quest'ultima ha consentito la rimozione di estese ridipinture e ha portato taluni a considerarla autografa, con ottimismo forse eccessivo¹⁶. Non trovando verosimile la coesistenza di due abbozzi, è talvolta stata riformulata l'ipotesi che il dipinto Doria Pamphilj sia una copia¹⁷, sebbene, nel caso si accetti il dipinto di Edimburgo come antecedente a quello del Louvre, paia incongrua l'eventualità di uno studio a olio su tavola, che imponeva tempi di esecuzione ben più lunghi della tempera. Altre volte sono state elaborate ipotesi ancora più tortuose sul capolavoro della galleria romana, pensando perfino fosse stato colorato nel Settecento¹⁸.

Sul dipinto Doria Pamphilj merita invece di accennare a due scoperte. La prima di carattere squisitamente storico-critico riguarda il ruolo svolto dall'opera nel decollo del correggismo di Gian Lorenzo Bernini e della vena sexy del Barocco¹⁹. La seconda ha un valore storico-conservativo: difatti la ricerca d'archivio ha evidenziato lo svolgimento sull'opera di interessanti lavori. Come si è accennato, nel 1732 essa veniva rifoderata da un grande protagonista dello sviluppo delle tecniche conservative dei supporti tessili e non solo tessili, quale fu Domenico

Michellini. Tuttavia nel 1819 si rese necessario sostituire la tela di rinforzo che quello aveva applicato; in questo caso il lavoro venne condotto da Lorenzo Principe. Si noti che tali cambi di fodera comportarono l'impiego di colle sciolte in acqua, dove la presenza di umidità rappresentava un fattore di rischio per la tempera stessa. La cosa sottolinea l'abilità di quei pionieri della tecnica, ma anche la forte possibilità che le operazioni abbiano aggravato le perdite di colore, enfatizzando gli effetti di non finito, apprezzabilmente aumentate ancora nell'ultimo mezzo secolo, come evidenzia la comparazione fotografica.

■ I RISULTATI DELLE INDAGINI

L'*Allegoria* Doria Pamphilj è stata investigata con analisi di fluorescenza x (XRF) su 26 punti e con riprese riflettografiche, cui si sono aggiunte, nel corso del suo recente restauro, indagini stratigrafiche su tre campioni: un verde dalla veste della figura che incorona Minerva, un rosso dal manto della figura a destra e un azzurro dalla veste della figura seduta a sinistra²⁰.

Il quadro mostra in grandi aree il disegno a vista, in parte dipinto a pennello in rosso-bruno, in parte tracciato con un medium secco carbonioso. La base su cui sono stesi quei disegni appare di colore bruno tendente all'arancio e, apparentemente, è costituita dalla tela stessa, come confermato dalle misure XRF, che non hanno evidenziato cariche di origine minerale.

Correggio è stato in passato considerato uno dei pittori chiave nell'introduzione di imprimiture colorate²¹, soprattutto brune, e quindi il colore di base dell'*Allegoria* Doria Pamphilj può apparire un'importante conferma. Eastlake a tale proposito si esprime: «Correggio's tempera work in the Doria is on a warm brown ground; his oil pictures appear to have been painted on a lighter warm tint»²². È tuttavia molto probabile che il colore bruno attualmente visibile sulla

tela, vista l'assenza di cariche costituite da pigmenti minerali quali terre od ocre, sia solo frutto dell'invecchiamento e dell'ossidazione delle fibre vegetali, nonché di colle e dell'eventuale apporto di amido da parte dell'apprettatura del tessuto e, successivamente, dei rifoderi. Al momento dell'esecuzione, infatti, nessun supporto apprettato con colla e amido, secondo le ricette quattrocentesche²³, avrebbe mai mostrato una colorazione così bruna decisa e intensa.

Relativamente al disegno preparatorio, come era ovvio attendersi, le riprese riflettografiche hanno evidenziato solo quello nero, ottenuto con un medium secco carbonioso, mentre quello rosso-bruno a pennello (fig. 4) non risulta leggibile. Riguardo a pentimenti sostanziali si sottolinea che al posto dell'alta siepe di alloro era stata inizialmente prevista un'architettura della quale, anche ad occhio nudo, si intravede una parasta e ripetute linee ortogonali del basamento, non completamente definito (fig. 5). Tale cambiamento è forse giustificato dalla necessità da parte del Correggio di uniformarsi con un altro dipinto dello Studiolo, *Minerva scaccia i vizi dal giardino della Virtù* del Mantegna²⁴, che verosimilmente descrive il momento appena antecedente all'*Allegoria* del Correggio nel programma iconografico dello Studiolo, dove compare un'alta siepe di alloro ad archi che delimita il giardino stesso della *Virtù*.

Di particolare interesse sono le tracce di quadrettatura evidenziate sotto il panneggio azzurro della figura seduta a sinistra (fig. 6)²⁵, che testimoniano come il pittore si sia servito di una base grafica probabilmente diversa rispetto alle altre figure, sotto le quali non sono state evidenziate tracce di quadrettatura. Un ulteriore pentimento concerne l'elmo di Minerva, il cui pennacchio è stato abbozzato molto più basso rispetto alla versione finale; la posizione definitiva è stata quindi impostata con due sole pennellate che ne definiscono l'ingombro frontale (fig. 7).



Fig. 4

Disegno a pennello in rosso-bruno, tracciato direttamente sulla tela.



Fig. 5

Riflettografia IR, particolare in cui si vede un disegno di elementi architettonici (colonna e basamento), tracciato con un medium secco (carboncino?), alle spalle della figura di Minerva.

L'esecuzione di una campagna di misure XRF su tutti i dipinti dello Studiolo conservati al Louvre²⁶, tra cui le due tele del Correggio, ha inoltre consentito un confronto diretto con il dipinto Doria Pamphilj. La campagna di analisi sulle due *Allegorie della Virtù* è stata progettata in modo da rendere più significativi possibile i confronti; in tale prospettiva le zone scelte hanno una corrispondenza diretta sui due dipinti, con l'ovvia esclusione dei punti

Fig. 6

Riflettografia IR, particolare del panneggio azzurro della figura seduta a sinistra, con tracce di quadrettatura.

**Fig. 7**

Riflettografia IR, particolare con le figure di Minerva e dell'Astronomia.



dell'*Allegoria* del Louvre che non hanno un riscontro diretto nella versione Doria Pamphilj, perché situati in corrispondenza di figure assenti o presenti solo in fase di abbozzo mediante disegni eseguiti direttamente sulla tela.

Nell'*Allegoria* Doria Pamphilj, infine, sono stati esaminati altri punti per completare il campionamento delle diverse situazioni cromatiche o per analizzare zone in cui le differenze tra le due versioni apparivano significative.

Relativamente al dipinto Doria Pamphilj, le intensità delle righe di fluorescenza misurate per tutti gli elementi sono generalmente inferiori rispetto alla versione del Louvre; tale dato costituisce una testimonianza, ovvia, dello stato di abbozzo dell'opera che pertanto mostra in genere, ma con alcune eccezioni, stesure cromatiche aventi spessori sensibilmente inferiori.

Nelle tre *Allegorie* è stato utilizzato l'azzurro di smalto, pigmento ottenuto dalla macinazione di un vetro colorato con minerali di cobalto. Sono associate a tali minerali arsenico, nichel e impurezze di bismuto²⁷, ferro e rame. Lo smalto è stato individuato nel panneggio azzurro sulle gambe della figura sulla sinistra nelle due *Allegorie della Virtù*, nel panneggio rosa della figura sulla sinistra dell'*Allegoria del Vizio* e nei cieli dei tre dipinti. Forti incrementi di rame attestano che pigmenti a base di quest'elemento, verosimilmente l'azzurrite, sono stati impiegati in combinazione con lo smalto nell'*Allegoria del Vizio* e nel cielo del dipinto Doria Pamphilj²⁸.

In entrambe le *Allegorie della Virtù*, la veste grigio-azzurra della figura sulla sinistra è caratterizzata da pigmenti contenenti stagno, oltre che dallo smalto.

Uno dei tre campioni dell'*Allegoria* Doria Pamphilj indagati su sezione stratigrafica si riferisce a tale campitura (fig. 8); purtroppo il frammento è risultato incompleto nella parte inferiore, contenendo un unico strato. Esso è costituito da grossi frammenti vetrosi di smalto, coesi da poco materiale organico non fluorescente in UV e leggermente caricato con biacca; si nota inoltre un grosso incluso silicatico, verosimilmente costituito da un granello di sabbia.

Pigmenti a base di rame sono stati inoltre impiegati in piccole quantità per raffreddare la tonalità delle ombre di alcuni grigi, quali quelli dell'elmo, dello scudo e della corazza di Minerva.

Nell'*Allegoria* Doria Pamphilj non vi è una presenza anomala di manganese, come nei due dipinti del Louvre (corazza della dea nell'*Allegoria della Virtù* e due bruni dell'*Allegoria del Vizio*).

Nel dipinto Doria Pamphilj l'unica zona in cui la presenza di manganese, in rapporto a quella del ferro, non è spiegabile con l'impiego di una terra d'ombra è il grigio del globo ai piedi



8

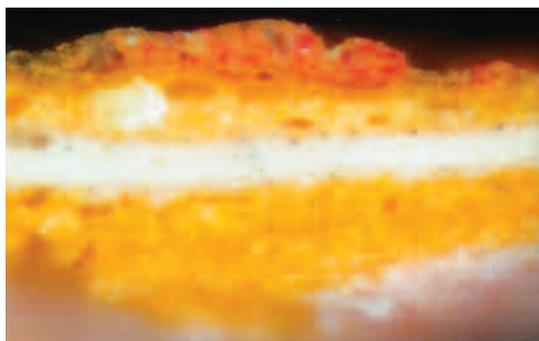
della figura femminile a destra (l'Astrologia?), zona che nella versione del Louvre risulta invece priva di manganese. In entrambe le versioni, nel bruno della pelle del leone sulla sinistra il rapporto ferro-manganese è compatibile con la composizione della terra d'ombra.

Sul dipinto del Louvre nei grigi della veste e della camicia della figura femminile a destra sono presenti quantità di rame particolarmente elevate, assenti nella versione Doria Pamphilj, nella quale invece compare antimonio in associazione a contenuti elevati di ferro, i più alti dopo quelli presenti nel bruno della pelle di leone sulla sinistra. La presenza di antimonio diviene massima in un rosso adiacente ai sopra citati grigi, dove potrebbe essere dovuta a un eventuale strato grigio sottostante.

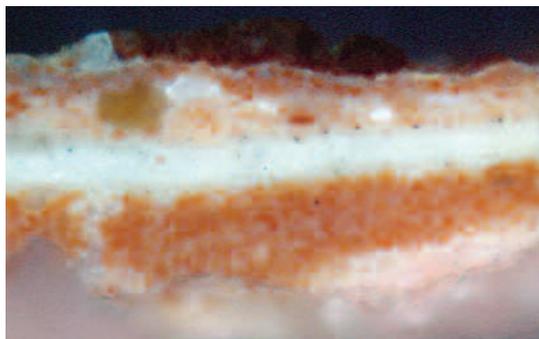
Sembrerebbe, pertanto, che sia stata utilizzata come pigmento grigio scuro l'antimonite, minerale costituito da solfuro di antimonio, più volte identificato nei dipinti del Correggio²⁹.

Nell'*Allegoria* Doria Pamphilj il cinabro, utilizzato nel pannello sulle gambe di Minerva e nel manto della figura femminile a destra, sembrerebbe essere stato impiegato in maniera più massiccia rispetto alle zone corrispondenti della versione del Louvre, tuttavia si deve sottolineare che nei due dipinti sono differenti non solo il grado di finitura delle stesure, ma anche l'aspetto cromatico, più acceso nel dipinto Doria Pamphilj.

Il prelievo effettuato sul manto della figura



10



9

femminile a destra consente di indagarne la stratigrafia (figg. 9 e 10). Lo strato più profondo è costituito da biacca; ad esso se ne sovrappone uno di grande spessore costituito da biacca e minio. Tale successione si ripete, con un nuovo strato di biacca e un altro costituito da biacca e minio; quest'ultimo strato è formato da due livelli, dei quali quello più interno appare più chiaro a causa della presenza di giallo di piombo e stagno, mentre quello più esterno mostra un colore arancio decisamente più intenso. Un ultimo strato rosso, infine, è costituito da cinabro e poco giallo di piombo e stagno. Tale successione giustifica ampiamente il fatto che, nonostante la colorazione rossa intensa, l'analisi XRF ha mostrato una presenza non particolarmente elevata di mercurio (quindi cinabro), a fronte invece di quantitativi di piombo elevati.

Ancora più complessa è la stratigrafia mostrata dal campione prelevato dalla veste verde della figura che incorona Minerva (figg. 11 e 12). Anche in questo caso il livello più profon-

Fig. 8

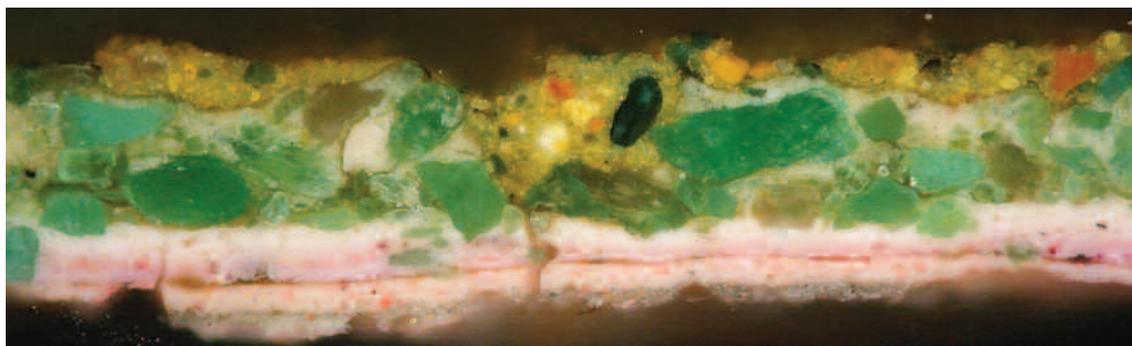
Sezione stratigrafica di un campione prelevato dalla veste grigio-azzurra della figura sulla sinistra (luce visibile).

Fig. 9

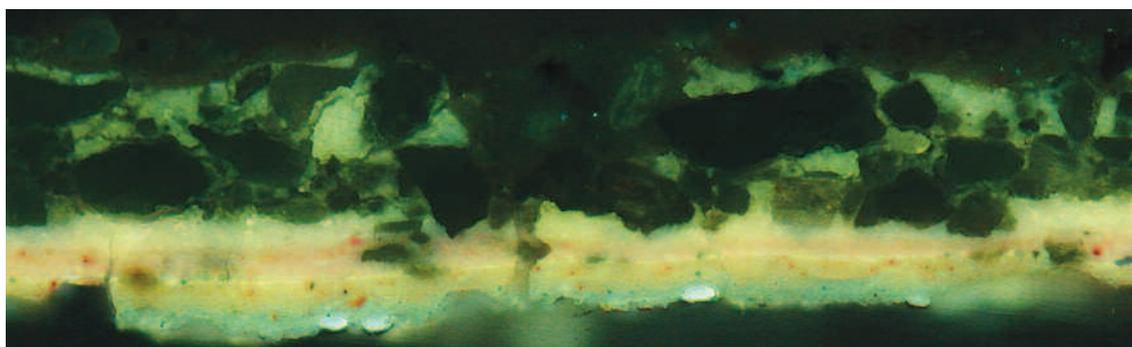
Sezione stratigrafica di un campione prelevato dalla veste grigio-azzurra della figura sulla sinistra (fluorescenza indotta da luce UV).

Fig. 10

Sezione stratigrafica di un campione prelevato dal manto rosso della figura femminile a destra (luce visibile).

**Fig. 11**

Sezione stratigrafica di un campione prelevato dalla veste verde della figura che incorona Minerva (luce visibile).

**Fig. 12**

Sezione stratigrafica di un campione prelevato dalla veste verde della figura che incorona Minerva (fluorescenza indotta da luce UV).

do è costituito da residui di uno strato di biacca contenente rari e grandi frammenti di lacca rossa (fortemente fluorescenti in UV); ad esso se ne soprammette uno di colore rosa-arancio costituito da biacca, lacca rossa dalla granulometria molto fine e, apparentemente, rari granuli di minio. Al di sopra di questo si nota un sottilissimo strato di materiale di origine organica fortemente fluorescente in UV (olio?), coperto da uno rosa costituito da biacca e lacca rossa finemente macinata. Apparentemente fuso con quest'ultimo strato è il successivo, costituito da sola biacca, cui se ne soprammette uno in due livelli costituito da granuli molto grandi di malachite e, solo nel secondo livello, da pochissima biacca. Un ultimo strato costituito da terra verde (e ocra?) colma le irregolarità di quello precedente, causate dalla grossa granulometria della malachite. In aggiunta a ciò si sottolinea che quest'ultimo pigmento deve essere stato applicato quando la sottostante biacca non era ancora asciugata, proba-

bilmente per farlo meglio aderire, così come l'assenza di una netta discontinuità tra lo strato di biacca e quello rosa sottostante denuncia che essi devono essere stati posti in successione molto ravvicinata, tenuto anche conto che l'assenza di un legante oleoso comportava tempi molto brevi di asciugatura.

La presenza di strati rosa al di sotto del verde in questo campione pone infine alcuni interrogativi in merito a un eventuale ripensamento nel colore della veste di questa figura; si rileva comunque che nel dipinto Doria Pamphilj le parti più in luce di tale veste, sulle spalle e sul petto, mostrano un cangiantismo in rosa assente nel dipinto del Louvre.

Il giallo della veste della figura femminile a destra è stato ottenuto con giallo di piombo e stagno.

In tutti e tre i dipinti gli incarnati sono stati realizzati con pigmenti a base di ferro (terre od ocra) e piccolissimi quantitativi di cinabro.

L'assenza di mercurio sulla fronte della figura femminile a destra nel dipinto Doria Pamphilj, a differenza della corrispondente campitura nella versione del Louvre, potrebbe attestare che l'utilizzo del cinabro interveniva solo nelle velature superficiali; si deve comunque sottolineare la tonalità bruna dell'incarnato di questa figura, particolarmente accentuata in entrambi i dipinti, cui corrispondono un forte incremento nei contenuti di ferro e contenuti di piombo assai più ridotti rispetto agli altri incarnati.

Tornando allo stagno, determinato in forti contenuti in alcuni colori chiari di entrambe le *Allegorie della Virtù*, la sua presenza risulta di difficile spiegazione in quanto non può essere posta in relazione con il giallo di piombo e stagno a causa della scarsa incidenza di piombo.

■ LE INDAGINI XRF SULLE DUE ALLEGORIE DEL LOUVRE

Sono state analizzate 32 zone sull'*Allegoria della Virtù* e 18 zone sull'*Allegoria del Vizio*.

Su entrambi i dipinti è stato utilizzato l'azzurro di smalto; apparentemente, sull'*Allegoria del Vizio*, gli strati contenenti smalto sono meno ricchi rispetto all'altro dipinto. Oltre allo smalto, comunque, nelle campiture di colore più intenso sono stati utilizzati pigmenti a base di rame di origine minerale, verosimilmente azzurrite, caratterizzati da impurezze di bario.

Pigmenti a base di rame sono stati impiegati anche nei verdi del paesaggio e dei panneggi; anche in questo caso sembrerebbe trattarsi di pigmenti di origine minerale, cui sono associate impurezze di antimonio. La compresenza di piccoli quantitativi di bario e di antimonio nel colore dei monti all'orizzonte nell'*Allegoria del Vizio* sembrerebbe pertanto attestare l'impiego combinato di pigmenti azzurri e verdi a base di rame.

Piccoli quantitativi di rame sono stati inoltre determinati in corrispondenza di molte campiture, compresi alcuni incarnati, caratteristica

che testimonia l'intenzione da parte del pittore di raffreddare la tonalità di colore di tali campiture mediante un'aggiunta minima di pigmenti azzurri e/o verdi.

Campiture di colore rosso scuro, quali quelle del pannello della figura alata al centro nell'*Allegoria della Virtù* e del pannello della figura di destra nell'*Allegoria del Vizio*, sono a base di cinabro, pigmento utilizzato in quantitativi molto più contenuti anche nei rosa e negli incarnati.

Come gialli e bruni sono stati utilizzati giallo di piombo e stagno per ottenere le tonalità più sature e chiare e pigmenti a base di ferro (terre od ocra) per quelle più scure. È stato identificato spesso il manganese in associazione al ferro, senza peraltro che si registri alcuna correlazione tra i due elementi; il fatto poi che il manganese sia presente in percentuali di gran lunga superiori rispetto a quelle solitamente associate alle terre d'ombra sembrerebbe attestare l'utilizzo di pirolusite come pigmento scuro, minerale costituito da un ossido di manganese; tale caratteristica contraddistingue, in maniera particolare, i grigi e il bruno della corazza di Minerva nell'*Allegoria della Virtù*.

Su entrambi i dipinti, le campiture di colore tendente al grigio presentano, secondo la zona, tipologie fortemente diversificate e per tale motivo sono state campionate con particolare attenzione. I grigi-azzurri della veste della figura a sinistra dell'*Allegoria della Virtù* mostrano, ad esempio, forti quantità di stagno, troppo elevate rispetto al piombo per essere associati al giallo di piombo e stagno.

Sempre nell'*Allegoria della Virtù*, altre zone grigie risultano particolarmente ricche di pigmenti a base di rame; è questo il caso del globo e delle vesti della figura femminile a destra, zone, queste ultime, in cui si hanno elevate intensità di stagno, confrontabili con quelle dei grigi-azzurri della figura di sinistra.

Nelle tonalità più scure del manto rosa della figura di sinistra nell'*Allegoria del Vizio* e nel grigio della testa di una delle serpi tenute in mano dalla medesima figura è stato infine determinato l'antimonio in contenuti maggiori rispetto a quelli giustificabili come impurezze dei pigmenti a base di rame presenti in tale campitura, il che lascia ipotizzare l'impiego di antimonite.

■ CONCLUSIONI

Le successioni stratigrafiche evidenziate sul dipinto Doria Pamphilj hanno messo in evidenza una struttura complessa, non altrimenti ipotizzabile.

Le riflettografie hanno rivelato l'utilizzo della quadrettatura sotto una delle figure. Pentimenti rilevanti sono quelli che hanno portato, in analogia al precedente dipinto del Mantegna, alla trasformazione della siepe alle spalle della dea, inizialmente costituita da una struttura architettonica, e dall'innalzamento del pennacchio del cimiero della dea.

Le misure di fluorescenza x (XRF) eseguite sul dipinto Doria Pamphilj e sulle due *Allegorie* del Louvre, hanno inoltre mostrato una forte corrispondenza nei pigmenti utilizzati anche, e soprattutto, laddove essi presentano alcune particolarità che li caratterizzano rispetto alle tavolozze più comuni nel Rinascimento.

Ricapitolando, tre sono le anomalie riscontrate:

- a) elevati quantitativi di antimonio nella stesura della camicia bianca della figura femminile a destra nella versione Doria Pamphilj, che aumentano sensibilmente con lo scurirsi della tonalità, dovute all'utilizzo di antimonite;
- b) elevati quantitativi di manganese assolutamente non spiegabili con la composizione delle terre d'ombra, in varie zone, in particolare alcuni bruni e soprattutto alcuni grigi delle due *Allegorie* del Louvre e in un solo punto dell'*Allegoria* Doria Pamphilj, dovuti al probabi-

le utilizzo di pirolusite;

c) elevati quantitativi di stagno impossibili da spiegarsi come giallo di piombo e stagno, in quanto localizzati in zone non gialle o con presenza di piombo non altrettanto elevata, in tutte e tre le *Allegorie*, con forte corrispondenza per quanto concerne le due redazioni dell'*Allegoria della Virtù*.

Tale corrispondenza conferma definitivamente, seppure ce ne fosse bisogno, la piena autografia correggesca del dipinto Doria Pamphilj, le cui vicende attribuzionistiche nel XX secolo, soprattutto dopo la comparsa di un'ulteriore versione incompiuta (su tavola), l'avevano declassato allo stato di copia o di derivazione. Ma soprattutto la messa in evidenza dello spessore relativamente cospicuo degli strati pittorici del dipinto Doria Pamphilj, nonostante l'assenza di una vera e propria preparazione, sembra collegarsi in modo organico alla redazione finale del Louvre, dove la presenza di strati preparatori di una certa consistenza ha consentito di raggiungere quella straordinaria levigatezza del colore.

NOTE

¹ Inv. fidecommissario 265. Tempera su tela (149.5 x 85.5 cm).

² La tela appartiene alla produzione tarda del Correggio; riguardo alla sua esecuzione sono state proposte varie datazioni comprese tra il 1527 e il 1533. Il dipinto, incompiuto, è in relazione con la decorazione dello Studiolo di Isabella d'Este, per cui il Correggio realizzò le due allegorie ora al Louvre, tra cui la versione definitiva dell'*Allegoria della Virtù*, datate in genere al 1528-30. Precedentemente avevano fornito delle tele per la decorazione dello Studiolo Andrea Mantegna (1496-97 e 1500-02), Perugino (1502-05) e Lorenzo Costa (1504-06 e 1507-11). Sicuramente la commissione delle due allegorie al Correggio intervenne dopo il 1522, a seguito della decisione di Isabella d'Este di mutare gli accessi allo Studiolo, nella nuova sede dell'appartamento nella Corte Vecchia di Palazzo Ducale, il che comportò una ridistribuzione delle tele precedentemente realizzate e la necessità di approntarne altre per gli spazi venuti a determinare. Per una bibliografia essenziale sul dipinto Doria si rimanda a: F. SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, Cesena 1657, p. 284; G.P. BELLORI, *Nota delli musei...*, Roma 1664, p. 10; D. MAGNAN, *La ville de Rome*, Roma 1778, p. 249; A.R. MENGES, *Opera di A.R. Menges ecc. pubbl. da Giuseppe Nicola d'Azara*, Bassano 1783, II, p. 174; M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura ed architettura...*, I, Roma 1791, p. 88; S. TONCI, *Descrizione ragionata della Galleria Doria...*, Roma 1794, pp. 168-170, 219; P. BELLI, *Catalogo Fidecommissario 1819*, ms. ADP Catalogo 1851, n° 470 e 1855, 2° b. Galleria; J. MEYER, *Correggio*, Lipsia 1871, p. 255; G. MORELLI, *Kunst-kritische Studien über Italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Pamphilj in Rom*, 1890, ed. it. a cura di J. Anderson, Milano 1991, pp. 327-329; G. CANTALAMESSA (a cura di), *Ricognizione Fidecommissaria Doria Pamphilj*, 1892, ms. ADP, n. 265; H. THODE, *Correggio*, Bielefeld-Lipsia 1898, p. 108; R. FÖRSTER, *Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga*, "Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlung", 1901, XXII, p. 179; A. VENTURI, *Il Correggio*, Roma 1926, p. 486; C. RICCI, *Correggio*, Roma 1930, pp. 105 e 159; A.C. QUINTAVALLE, *Catalogo della mostra del Correggio*, Parma 1935, n. 47, pp. 70-73; E. SESTIERI, *Catalogo della Galleria ex-fidecommissaria Doria-Pamphilj*, Roma 1942, n. 265; C. GOULD, *Correggio*, Londra 1976, pp. 103, 127 e 272; E.A. SAFARIK, G. TORSSELLI, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma 1982, n. 138; D. EKSERDJIAN, *Correggio*, ed. it. Milano

1997, pp. 274-279. Per una lettura iconografica dettagliata si rimanda a P. PORÇAL, *Le allegorie del Correggio per lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1984, 28, n. 2, pp. 225-276.

³ Inv. 5926. Tempera su tela (149 x 88 cm). Sarebbero infatti risultati critici i due centimetri in meno in larghezza, piuttosto che i due centimetri in più in altezza, cui si sarebbe facilmente sopperito con una lieve decurtazione. Per le informazioni sulla tecnica di esecuzione dei dipinti dello Studiolo si rimanda al dossier *L'analyse des peintures du Studiolo d'Isabelle d'Este au Laboratoire de Recherche des Musées de France*, pubblicato sugli "Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France", nel 1975, pp. 3-34 (M. HOURS, L. FAILLANT, I - *Etude radiographique*, pp. 5-20; S. DELBOURGO, J.-P. RIOUX, E. MARTIN, II - *Etude analytique de la matière picturale*, pp. 21-28; S. BEGUIN, III - *Commentaires*, pp. 29-34).

⁴ Inv. 5927. Tempera su tela (149 x 88 cm).

⁵ S. DELBOURGO, J.-P. RIOUX, E. MARTIN, *op. cit.*, fig. 7 e pp. 27-28.

⁶ Tale ipotesi è stata definitivamente scartata sulla base delle sezioni stratigrafiche, che hanno individuato all'interno della preparazione delle fibre vegetali, «trop isolées et trop peu nombreuses pour qu'on puisse retenir l'hypothèse de la présence d'un papier qui aurait servi de support original à l'œuvre ou qui se trouverait noyé dans la préparation». S. DELBOURGO, J.-P. RIOUX, E. MARTIN, *op. cit.*, p. 28.

⁷ C.M. BROWN, *Digest of the correspondence concerning the paintings commissioned for the 'Studiolo' in the Castello (1496-1515)*, in S. CAMPBELL, *The cabinet of Eros. Renaissance mythological painting in the 'Studiolo' of Isabella d'Este*, Londra e New Haven 2004, pp. 280-301, in particolare p. 298.

⁸ In una precedente ricerca sui dipinti dello Studiolo al Louvre si è affermato che tutti, quindi si presume anche le due *Allegorie* del Correggio, sono stati realizzati su una tela avente come riduzione 20x22 fili per centimetro quadrato (cfr. introduzione al dossier *L'analyse des peintures du Studiolo d'Isabelle d'Este au Laboratoire de Recherche des Musées de France*, cit., p. 4). La tela su cui è stata dipinta l'*Allegoria* Doria Pamphilj ha invece una tessitura meno serrata, avendo riduzione 13x16 fili per centimetro quadrato, il che potrebbe costituire un'ulteriore motivazione per l'abbandono della sua redazione.

⁹ Archivio Doria Pamphilj, Filze dei mandati, n. 68.

¹⁰ Archivio Doria Pamphilj, Filze dei mandati, n. 877.

¹¹ Il restauro è stato condotto, nel 2003-2004, da Carlo Giantomassi e Donatella Zari.

¹² Archivio Doria Pamphilj, Libro Mastro 856, vol. 628, filza 4.

¹³ «A repetition of the Triumph of Virtue in the Doria Gallery in Rome is interesting from being unfinished, clearly showing the process-or, at least, one of the process-of Correggio, not only in tempera but in oil. The cloth, which, as usual in tempera painting, is not primed, has a warm brown tint by way of ground. In upper part of the picture there is a portion, consisting of infant genii amid some clouds, which is outlined only, with a red (painted) outline. The figure of Virtue is prepared with white and brownish black only; the high lights in this figure are cracked in very small cracks. The winged figure of Glory is partly coloured, apparently on a similar preparation, the flesh colour having warm shadows. One of the infant genii above is begun in a cold black and white, slightly tinted in the face and in the golden hair. The head of a figure seated near the figure of Virtue is finished very carefully, and in full colour. There is some doubt whether this final work is tempera or oil; it is more probably the former. In consequence, perhaps, of the rolling of the cloth, or other careless treatment, the colour has scaled off in a few parts, and sometimes in lines, as if the cloth had been folded. The sky and green ground appear to have been painted at once in their present colour. Mengs, who also describes the Doria picture, does not hint at any part of it being in oil. He says: "In this work we see one portion prepared only in black and white, very thinly, but at the same time with the grace and intelligence of his finished works. Other portions are executed in colour, scarcely tinted, yet giving the perfect effect of nature. Above all, it is wonderful to observe the great intelligence of foreshortening, especially in those parts where the prominence of muscles ore the fullness of forms partly conceals the forms beyond, producing that intricacy of modelling which is so difficult to express satisfactorily. On the whole, I should say," continues Mengs, "that there are many pictures of the master more beautiful than this, but in none of the finished examples is the greatness of Correggio more apparent" ... It is therefore plain that the qualities most admired in finely coloured pictures are not the consequence of the variety of materials, but of the skilful use of very few simple colours. But, while laying a stress on the power of such materials, it is to be remembered that the picture conducted to the utmost possible completion by such means is still deficient in (absolute) warmth and force, and still more obviously in variety of colour. With regard to the variety of colours in accessories, it

is indeed evident, from the example of the Doria picture, that Correggio's chiaroscuro preparation was confined to the flesh, and that other objects were painted at the first-not indeed with their full force, nor, of necessity, in their full warmth and tone, but in their local colours. Other painters, both Italian and Flemish, were sometimes in the habit of preparing the entire picture in chiaroscuro, but even when that system is adopted, it appears advisable to tint the accessories to some approach to the actual colour before so treating the flesh. By Correggio's method as exemplified in the instance of the picture referred to, and, perhaps in others which may come to light, the want of warmth and vigour in the flesh would be more apparent, and the first toning operations would be at once nearer to nature. Without, however, comparing the relative merit and utility of the two methods, it is sufficient to advert to the fact that the system of tinting the accessories at first, while the flesh was comparatively colourless, was in all probability the ordinary practice of Correggio». C.L. EASTLAKE, *Methods and materials of painting of the great schools and masters*, Londra 1869 (anast. New York 1960), vol. II, pp. 249-251 e 264-265.

¹⁴ G. MORELLI, *op. cit.*, pp. 327-329.

¹⁵ Olio su tavola (100 x 83 cm), Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. 2584. La forte differenza in altezza di questo dipinto rispetto alla redazione finale è legata al fatto che il pannello rappresenta solo la porzione inferiore della scena presente nelle altre due *Allegorie*, inoltre, anche per quanto concerne i personaggi rappresentati, la scena appare tagliata in una delle ali, nella testa e nel ramo di palma che tiene in mano la figura che incorona Minerva. L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma 1818, vol. II, p. 249 e vol. III, 1821, p. 160. Luigi Pungileoni ha desunto la notizia del dipinto Altieri da una lettera di padre Sebastiano Resta. All'inizio del XIX secolo il dipinto è appartenuto all'incisore Pietro Maria Vitali (inv. Roma 30 ottobre 1802, p. 85, n. 14, f. 25), che faceva anche il mercante d'arte: «Quadro in tavola con un allegoria abbozzo creduto di Correggio».

¹⁶ C. GOULD, *La Virtù mutila*, "FMR", 1990, VI, pp. 65-72; C. STRINATI, *A note on the preparatory modello for the «Triumph of Virtue» by Antonio Allegri called il Correggio*, "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina", 1991, 28-29, pp. 37-41.

¹⁷ M. DI GIAMPAOLO, A. MUZI, *Correggio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1993, p. 140.

¹⁸ «Una versione autografa, in grisaille (tutti i colori, in particolare il verde, sono stati aggiunti più

tardi), non compiuta e precedente a quella del Louvre». E.A. SAFARIK, G. TORSSELLI, *op. cit.*, p. 89.

¹⁹ A.G. DE MARCHI, *La verità sulla 'Verità' di Bernini: interferenze fra quadri e sculture*, "Bollettino d'Arte", 2005 (2006), VI, 90, 133-134, pp. 127-132.

²⁰ Sono state analizzate al microscopio ottico, al microscopio elettronico a scansione con sonda di microanalisi e al microscopio Raman (con eccitazione a 785 nanometri).

²¹ J. DUNKERTON, M. SPRING, *The development of painting on coloured surfaces in sixteenth-century Italy*, preprints of the 17th International Congress of the IIC on *Painting techniques. History, materials and studio practice*, Dublino 7-11 settembre 1998, pp. 120-130.

²² C.L. EASTLAKE, *op. cit.*, p. 259.

²³ C. SECCARONI, *La tempera su tela nelle fonti quattrocentesche e cinquecentesche*, in *Lorenzo Lotto. Il compianto sul Cristo Morto: studi, indagini, problemi conservativi*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 99-109.

²⁴ Tela (160 x 192 cm; senza ampliamenti 149 x 188 cm), Parigi, Louvre, inv. 371.

²⁵ Nella lettura di questa zona si deve comunque porre molta attenzione a non confondere tali tracce, effettuate con un medium secco carbonioso, con le piegature del supporto ricordate da Eastlake.

²⁶ P. MOIOLI, R. SCAFÈ, C. SECCARONI, *Analisi di fluorescenza x su 12 dipinti del Museo del Louvre*, ENEA INN-ART 95-011.

²⁷ Il bismuto è stato identificato solo sull'*Allegoria della Virtù* del Louvre; negli altri due dipinti i contenuti di cobalto, e quindi di pigmento, sono fortemente minori, portando il bismuto al di sotto della soglia di rivelabilità.

²⁸ I contenuti di rame non sono tuttavia elevati a tal punto da evidenziare le impurezze di bario determinate invece in alcune zone dell'*Allegoria della Virtù* del Louvre dove l'azzurro è stato ottenuto con la sola azzurrite.

²⁹ M. FERRETTI, G. GUIDI, P. MOIOLI, R. SCAFÈ, C. SECCARONI, *The presence of antimony in some grey colours of three paintings by Correggio*, "Studies in Conservation", 1991, 36, pp. 235-239; M. FERRETTI, G. GUIDI, C. SECCARONI, *Analisi stratigrafiche al microscopio elettronico a scansione*, in M.G. BERNARDINI (a cura di), *La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, Roma 1991, pp. 79-83; M. SPRING, 'Black earths': a study of unusual black and dark grey pigments used by artists in the sixteenth century, "National Gallery Technical Bulletin", 2003, 24, pp. 96-114.