

Argomenti

LA RIVISTA DEL RESTAURO

Ottobre - Dicembre 2000

Anno XIII, Trimestrale,
Sped. in abb. post., 45%, art. 2
comma 20/b, legge 662/96
Autoriz. Direz. Fil. Modena
tassa riscossa / taxe parcue

NARDINI EDITORE

L. 30.000 Euro 15,49

40

IL DIBATTITO
Sviste(?) e interviste
Il tempo grande scultore

**CRONACHE
DEL RESTAURO**
La "Madonna dei Pellegrini"
di Caravaggio

**PROGETTI
INTERNAZIONALI**
All'ICCROM
una banca dati per le immagini

**RESTAURO
ARCHEOLOGICO**
Gli scavi di Urkesh

TEMI D'ARTE
Sul restauro delle cosiddette
"arti minori"

LA PROFESSIONE
La nuova normativa
di qualificazione per le imprese

ISBN 88-404-4255-3



9 788840 442556

LA “MADONNA DEI PELLEGRINI” DI CARAVAGGIO

Il restauro, la tecnica esecutiva
e un inedito ritrovamento documentario

Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri, Claudio Falcucci,
Valeria Merlini, Barbara Savina, Daniela Storti

kermes

CRONACHE
DEL RESTAURO

L'intervento di restauro sul dipinto che Caravaggio dedicò tra il 1603 e il 1605 alla Madonna di Loreto e che da allora è conservato nella chiesa di S. Agostino a Roma, ha rappresentato l'occasione per affrontare una ricerca a più livelli. Il testo pittorico, come un vero e proprio documento, si presta infatti a “raccontare” la storia conservativa e le vicende esecutive, secondo un percorso a ritroso che abbiamo cercato di mettere a fuoco. Nell'approfondire questi temi la presenza e l'esperienza di diverse professionalità, l'apporto della campagna di analisi, la caratteristica di “cantiere aperto” che ha connotato tutte le fasi del restauro, hanno consentito di ricavare un notevole numero di dati. A questi si è aggiunto un fortunato ritrovamento documentario negli archivi dei Padri Agostiniani che ha contribuito a chiarire le vicende conservative dell'opera.



Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri (storici dell'arte) e Claudio Falcucci (ingegnere nucleare) collaborano dal 1995 (studio Emmebici, Roma), occupandosi di analisi diagnostiche. Hanno condotto numerose campagne d'indagine su opere di Caravaggio, pubblicando diversi saggi sull'argomento.

Valeria Merlini e Daniela Storti (restauratrici) collaborano dal 1990. Tra i dipinti seicenteschi restaurati: Carlo Saraceni, *Martirio di S. Lamberto*, Roma, S. Maria dell'Anima; Maestro di Hartford, *Natura morta*, Roma, Galleria Borghese. Barbara Savina (storica dell'arte) si è occupata di ricerche d'archivio e collabora con la SBAS di Roma. La diagnostica nello studio dell'opera di Caravaggio è oggetto della sua tesi di specializzazione in preparazione.

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano per la disponibilità e la generosità: Claudio Strinati (Soprintendente SBAS Roma), Anna Maria Pedrocchi (Direttrice dei lavori), la BNL (Sponsor della campagna di analisi e restauro) e i Padri Agostiniani.

Fig. 1 - La *Madonna dei Pellegrini* dopo il restauro.

Fig. 2 - Dettaglio macrofotografico della Madonna.

Fig. 3 - Dettaglio macrofotografico del volto del Bambino.

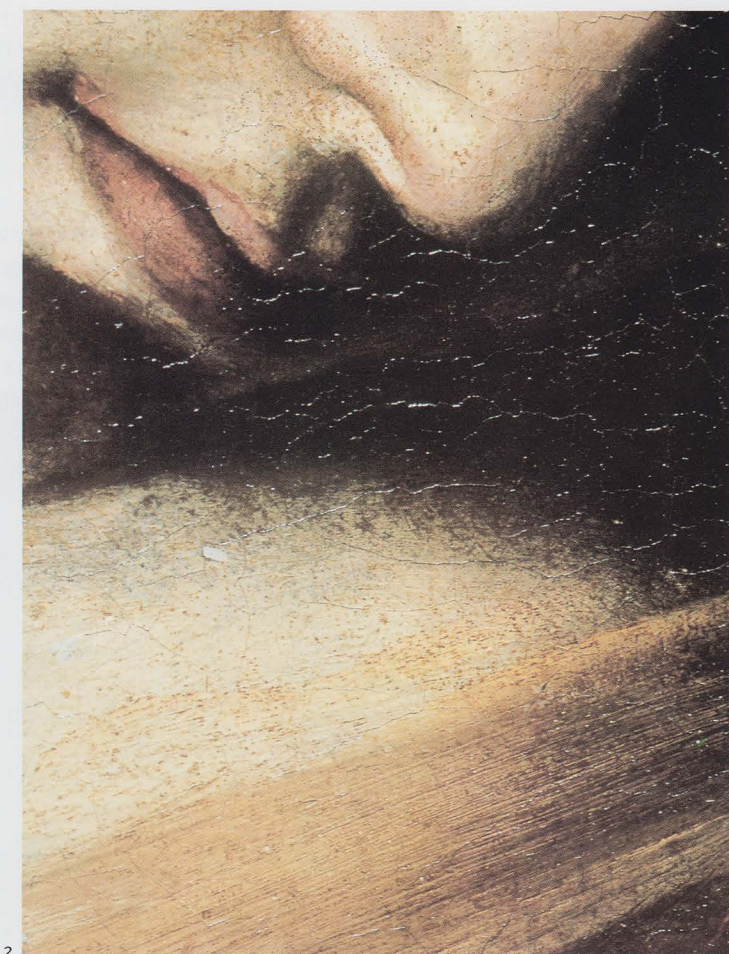
Il contributo delle indagini diagnostiche alla conoscenza della tecnica esecutiva

di Marco Cardinali,
Maria Beatrice De Ruggieri, Claudio Falcucci

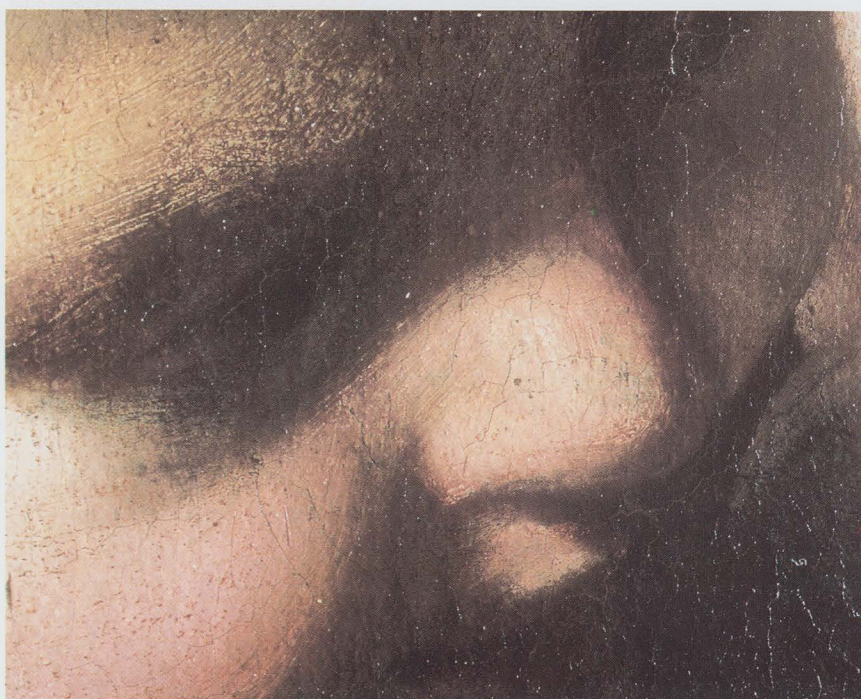
L'indagine dei materiali e della tecnica di stesura della *Madonna dei Pellegrini* è stata sviluppata sulla base di una campagna di analisi svolta a più riprese, che ha contemplato una documentazione macrofotografica, fotomicrografica, della fluorescenza UV, dell'infrarosso riflettografico, radiografica e della fluorescenza dei raggi X. Al termine della campagna sono stati effettuati alcuni prelievi, sottoposti ad analisi stratigrafica e spettrofotometria IR.

Le rilevazioni hanno intrecciato le fasi dell'intervento conservativo, ripercorrendo il percorso esecutivo anche alla luce delle numerose campagne diagnostiche recentemente effettuate su opere di Caravaggio.

Il pittore ha impiegato per supporto un'unica tela di lino, tessuta ad armatura tela,¹ con una densità di 8x11 fili per cm².



2



3

La preparazione è di colorazione bruna: le macrofotografie la individuano attraverso il cretto e laddove il pittore l'ha velata appena, impiegandola "a risparmio" (capigliature dei pellegrini, ombre degli incarnati, ecc.; fig. 3). Sulla base dell'analisi XRF risulta costituita da biacca, ocre, un composto contenente calcio e un pigmento a base di rame. Le sezioni stratigrafiche confermano questi dati, identificando il pigmento a base di rame come malachite e suggerendo inoltre la presenza di nero carbone e – per la rilevante percentuale di calcio e di silicio – di argilla. Si tratta di una carica minerale, impiegata frequentemente nelle mestiche seicentesche al posto del tradizionale solfato di calcio (gesso), scarsamente elastico. L'analisi stratigrafica descrive anche il considerevole spessore, in un singolo strato, della preparazione, mentre la radiografia ne

documenta la traccia disomogenea, indizio di una stesura a larghe pennellate (Fig. 10).²

La diffusa presenza di riferimenti incisi nella *Madonna dei Palafrenieri*, documentata durante il recente restauro, ha costituito un termine di confronto importante per l'analisi dell'impostazione compositiva della pala di S. Agostino. Già ad una prima osservazione emerge la particolarità della pala destinata all'altare dei Palafrenieri in San Pietro, dove il ricorso all'incisione si avvicina alle caratteristiche di un disegno per la sua ricchezza di dettaglio.³

Al contempo è stata verificata la necessità di un corretto approccio metodologico per la valutazione dell'impiego di questo espediente tecnico da parte di Caravaggio: un approccio che tenga in considerazione la verifica incrociata di molteplici tecniche di osservazione ed analisi della superficie.

Appare cioè indubbio che la visibilità dei trat-

ti incisi è fortemente inibita dalla presenza della vernice e che soltanto in corso di restauro e con una opportuna illuminazione radente è possibile riscontrare la presenza o meno di tracce, ipotizzate sulla base delle radiografie e dell'osservazione ravvicinata. Inoltre non è sempre verificabile con certezza la presenza di quelle incisioni che sono prive di traccia superficiale, in quanto colmate da successive stesure cromatiche e di conseguenza rilevate come segni chiari o scuri dalla radiografia.

È tenendo presente queste premesse che va considerato il ruolo delle incisioni nell'elaborazione compositiva della *Madonna dei Pellegrini*, dove la loro generale scarsa visibilità potrebbe indurre a ridimensionarne quantità e valore (Fig. 4). Si noti ad esempio come solo ad un notevole ingrandimento risulti appena percettibile il segno sottile di riferimento per il margine della manica rossa sovrapposta alla camicia

Fig. 4 - Restituzione grafica delle incisioni.

Fig. 5 - Dettaglio macrofotografico del braccio sinistro della Madonna. Lungo il margine del drappo rosso, che è sovrapposto alla campitura bianca della camicia, è percepibile un sottile tratto inciso.



L'INTERVENTO CONSERVATIVO

di Valeria Merlini, Daniela Storti

Nel percorso conservativo della *Madonna dei Pellegrini*, che non appare del tutto lineare, è possibile inserire solo due punti fermi.

Il primo, in ordine cronologico, ha come fonte una recente scoperta di archivio – si veda più avanti il testo di B. Savina – che documenta interventi di restauro e manutenzione eseguiti in S. Agostino dal Gottardi tra il 1750 e il 1760, data intorno alla quale risalgono, per altro, lettere di richiamo degli Agostiniani ai Cavalletti per il cattivo stato della cappella.

Il secondo è tuttora iscritto sulla tela da rifodero applicata nell'ultimo intervento del 1956, ove oltre alla data sono indicati i nomi del Soprintendente dell'epoca E. Lavagnino, del foderatore D. Podio e del restauratore R. Ventura, quest'unico ancora in vita, ma dal quale non è stato possibile ottenere molte notizie.

Non esiste purtroppo presso la Soprintendenza di Roma alcun documento relativo a lavori svolti in quegli anni. Unica fonte di notizie rimangono i ricordi dei Padri Agostiniani che da maggior tempo vivono nel convento; con loro si è cercato di ricostruire, datandoli agli anni cinquanta, gli incidenti che provocarono le due lacerazioni situate nella parte inferiore destra del dipinto, probabili moventi dell'ultima operazione di rifoderatura e restauro. Negli anni settanta poi il dipinto è stato custodito presso l'Istituto

Centrale per il Restauro, senza che siano stati eseguiti alcun intervento o indagine conoscitiva.

Il recente restauro¹ è stato eseguito contestualmente ai lavori sul complesso pittorico-decorativo degli affreschi e degli stucchi, attribuiti a Cristofano Casolani. Questi dipinti furono commissionati insieme alla *Madonna dei Pellegrini* dagli eredi Cavalletti, che secondo il volere del padre Ermete, ristrutturarono integralmente la cappella, dedicandola alla Vergine Maria.

Un certo stupore ha destato quindi la comparsa dietro il quadro, di una nicchia, chiaramente avulsa dal contesto architettonico del tempo e in uso, a giudicare dalla manutenzione delle dorature e delle decorazioni, fino alla fine del Settecento, se non oltre.

In seguito a ricerche eseguite presso gli archivi Lauretani, di cui siamo grati a padre Casagrande, si è ipotizzato che il 10 dicembre, in occasione della festa della Madonna di Loreto, al posto del dipinto di Caravaggio, fosse esposta nella nicchia una copia della statua della Vergine che ha richiamato nei secoli migliaia di pellegrini presso il Santuario.

Alcune considerazioni sul restauro

Tranne che per una breve fase iniziale, legata a motivi tecnici e di sicurezza, tutta l'operazione si è svolta contestualmente,

lasciando il quadro nella sua sede, con il duplice scopo di non sottrarlo all'attenzione degli appassionati e dei fedeli e, nello stesso tempo, di permettere al pubblico di seguire il lavoro nelle



Fig. 1 a/b - Caravaggio, *Madonna dei Pellegrini*.
Fotografia della fluorescenza indotta da luce ultravioletta.

sue varie fasi attraverso una struttura a vetri.

Per favorire l'opera di sensibilizzazione, anche tramite la divulgazione dei dati elaborati in corso d'opera, è stato istituito un appuntamento settimanale durante il quale i restauratori si sono resi disponibili a rispondere alle domande e ad illustrare lo svolgimento del lavoro, mostrando fotografie e documentazione.

Le indagini preliminari hanno valutato soddisfacenti le condizioni del supporto, sia come livello di tensionamento della tela sia come grado di adesione alla preparazione ed al colore. Per questo non si è ritenuto opportuno sottoporre il dipinto ad una nuova foderatura, limitandosi a svolgere una serie di micro-consolidamenti localizzati lungo i bordi, sempre più sollecitati ed esposti a piccoli traumi.

Dei due punti lesionati, in seguito all'evento traumatico sopra citato, il primo, di maggiore entità, era stato risarcito mediante un inserto accuratamente eseguito con una pezza di tramatura simile all'originale. Su questo era stato successivamente steso un colore bruno che debordava su gran parte della zona in ombra tra i due pellegrini, brano di pittura in cui la pellicola pittorica risultava notevolmente abrasa. Il secondo, più simile ad un taglio, è sovrastato da una stuccatura conservata nell'attuale intervento, che rende difficile la lettura della situazione sottostante anche in radiografia.

Un film di vernice ossidata di cui l'immagine ad ultravioletti evidenziava, oltre al grado di alterazione, la disomogenea stesura, mascherava con maestria alcune incongruenze nel livello di conservazione generale, confermate anche dall'esame radiografico e riflettografico.

Il manto blu della Vergine, che scendendo dalla spalla destra ne incornicia la figura, risultava talmente scuro da non essere individuabile nella maggior parte delle riproduzioni fotografiche.

Le indagini diagnostiche hanno evidenziato, proprio in questa zona, un'anomala concentrazione di lacune sia della pellicola pittorica sia degli strati preparatori e conseguenti estesi interventi di ridipintura.

Un'osservazione più dettagliata ha focalizzato un problema conservativo circoscritto al pigmento blu e sicuramente molto antico, avendo individuato in almeno tre livelli gli interventi pittorici



Fig. 2 - Riflettografia infrarossa. Montaggio digitale.

Fig. 3 - Riflettografia infrarossa.

sovrapposti all'originale.

Nota da tempo, perché documentata dalle fonti (Bellori), l'avversione di Caravaggio per gli azzurri è solo da pochi anni riscontrabile in modo scientifico con analisi relative alla preparazione, agli impasti ed alle velature. Già nel 1951 Cesare Brandi evidenziava, nella relazione tecnica sul restauro del *Seppellimento di S. Lucia*, la presenza di velature di nero sull'azzurro del manto della figura inginocchiata in primo piano, eseguite con lo scopo di attenuarne l'effetto coloristico.²

Medesimo approccio esecutivo manifesta la parte in basso a sinistra della veste della S. Caterina della collezione Thyssen, zona del dipinto per molto tempo considerata non originale, data l'anomalia della crettatura e rivalutata solo recentemente in seguito ai dati forniti dall'indagine radiografica.³

Anche nella *Madonna dei Pellegrini* il pittore, nell'intento di creare un pigmento con un timbro tonale molto profondo e allo scopo di donare il massimo rilievo alla figura del Cristo, realizza un impasto di azzurrite con

l'aggiunta di nero legando il pigmento con un'eccessiva quantità di olio, tale da renderlo estremamente fragile nel tempo. Ne è probabile testimone la scoperta del documento relativo ai lavori del Gottardi in S. Agostino.

Tutto fa pensare che già allora fosse stata eseguita una rifoderatura ("pagato per tela, colla e colori..."), forse resa necessaria dalle già cattive condizioni del manto o forse fatale a quel brano di pittura così delicato.

Di un certo interesse risulta anche la problematica tecnico-esecutiva relativa alla distribuzione dei piani chiaroscurali della parte bassa del dipinto, la cui risoluzione potrebbe aver impegnato Caravaggio anche ad opera ultimata. Infatti "l'effetto di luminosità", che entra dall'angolo

in basso a sinistra, come per simulare un raggio di luce proveniente dalla porta laterale, pur avendo un valore tonale della stessa intensità del gradino su cui poggia i piedi la Vergine, non compare in radiografia.

La stratigrafia, eseguita su un campione prelevato nel punto sopra descritto, oltre ad indicare la quasi totale assenza di bianco di piombo (pigmento fortemente radiopaco, con il quale sono eseguiti tutti i chiari del dipinto del Merisi), evidenzia una campitura di ocre con tracce di carbonato di calcio, posta suc-

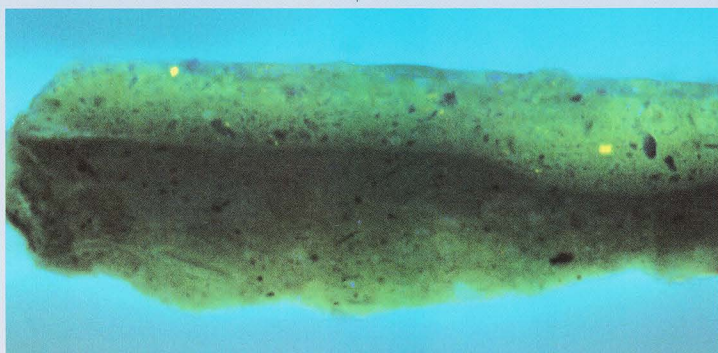
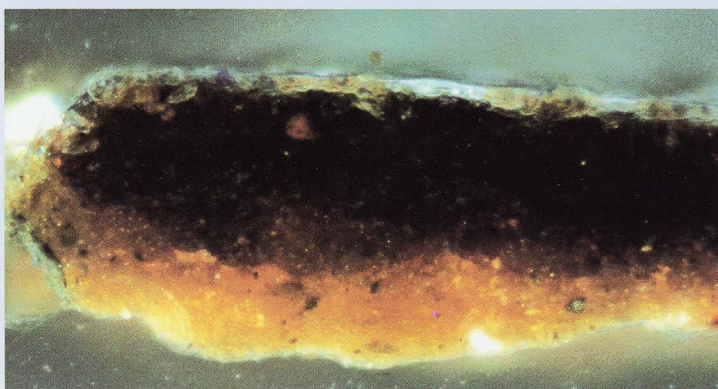


Fig. 4-5 - Analisi stratigrafica su sezione lucida. Ripresa in luce visibile e della fluorescenza UV. L'elevata fluorescenza, indotta dalla luce ultravioletta, permette di individuare la presenza di medium oleoso in alta concentrazione, nel quale sono dispersi radi e minuti cristalli di azzurrite.



cessivamente ad una velatura finale di bitume.

Inoltre, la zona scura che compare sempre in basso a sinistra, tra i due chiari (il gradino ed il raggio di luce), presenta una forma troppo irregolare per essere la prosecuzione dell'ombra dalla quale emergono la Madonna ed il Bambino, pur essendo sicuramente originale.

Questa serie di elementi anomali ha portato a formulare l'ipotesi che il dipinto, eseguito probabilmente nello studio del pittore, abbia presentato una volta posto sull'altare, per effetto dell'aberrazione prospettica, un piano eccessivamente ampio al di sotto della soglia della Santa Casa.

L'inserimento del raggio luminoso entrante, oltre a costituire un particolare di grande realismo, contestualizza fortemente l'opera in quanto la diagonale della luce segue la proiezione "virtuale" dell'ombra della base della colonna che incornicia l'altare. Inoltre, a livello tecnico, la necessità di non provocare alterazioni fondendo il bitume, già impiegato per la velatura finale, con bianco di piombo ha spinto il pittore ad utilizzare, per il nuovo

impasto solo terre e carbonato di calcio entrambi elementi con una radiopacità molto ridotta e per questo non identificabili nell'immagine radiografica.

Annotazioni sulla metodologia di intervento

I saggi di pulitura, sono stati eseguiti dopo aver esaminato i dati prodotti dalle indagini scientifiche.

In base a questi è stata messa a punto una metodologia impostata sull'impiego di miscele solventi altamente volatili applicate attraverso carta giapponese, allo scopo di ridurre al massimo il quoziente di penetrazione del solvente stesso all'interno della compagine pittorica (60% acetone, 30% alcool denaturato, 10% dimetilformammide).

La rimozione delle ridipinture è stata eseguita a contatto diretto con la pellicola pittorica mediante l'uso tradizionale di tamponi (50% diluente nitro, 50% dimetilformammide).

La reintegrazione pittorica è stata eseguita con colori a vernice per il restauro, mediante una tecnica ispirata dalla selezione cromatica che ha permesso soprattutto in corrispondenza delle lacune del manto della Vergine di accompagnare il verso delle pennellate originali.

Note

¹ Il restauro, sponsorizzato dalla Banca Nazionale del Lavoro, è stato eseguito da Valeria Merlini e Daniela Storti (responsabile di cantiere Barbara Damiani) e si è svolto tra aprile e dicembre 1999 sotto la direzione della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma (direttore dei lavori dott. Annamaria Pedrocchi). Le indagini diagnostiche sono state eseguite dallo studio Emmebici di Roma.

² G. Urbani, *Schede di restauro*, in C. Brandi, *Restauri caravaggeschi per la Sicilia*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", nn.5-6, 1951, p.84.

³ E. Arslan, *Appunto su Caravaggio*, in "Aut Aut", n.5, 1951, p.444; R. Lapucci, *Radiografie e riflettografie a infrarossi su alcune opere del Caravaggio: novità, conferme e problemi*, in *Come dipingeva il Caravaggio*, atti della giornata di studio a cura di M. Gregori, Firenze 1992, Milano 1996, pp.31-50.

bianca della Vergine (Fig. 5).⁴

Un certo rilievo meritano i riferimenti architettonici, costituiti dall'incisione verticale che attraversa il bastone del pellegrino e dal segno orizzontale che la incrocia (Fig. 6), fissando i margini dello stipite destro e della soglia. Quest'ultima è stata poi sensibilmente abbassata in fase di esecuzione.

Accanto ai segni piuttosto profondi e slabbati che definiscono la spallina della veste della Madonna, un certo numero di incisioni suggerite dalla radiografia è emerso durante l'intervento. Generalmente si tratta di segni molto sottili e dai bordi netti, come quelli tracciati per i riferimenti del collo e della sommità del capo della Vergine, per il bordo arcuato del piede destro.

Alcuni segni si presentano come avvallamenti arrotondati, particolarmente tra quelli ricoperti da successive stesure e dunque maggiormente radiopachi. Nella figura del Bambino, appare bianco ai raggi X il segno che delimita il bordo della fronte, in prossimità dei tratti – neri in radiografia – relativi alla citata spallina: la ripresa macrofotografica permet-



Fig. 6 - Microfotografia della incisione orizzontale che attraversa il bastone del pellegrino.

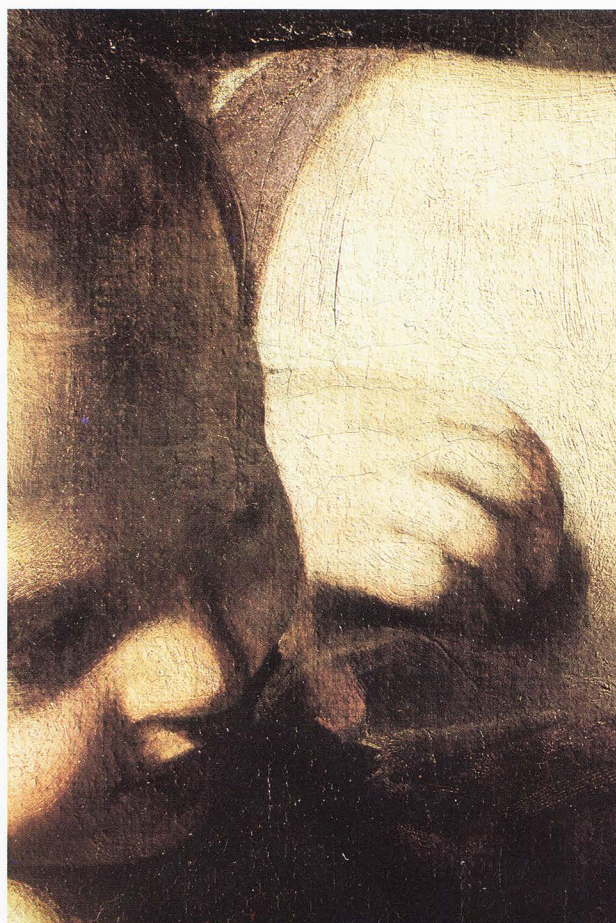
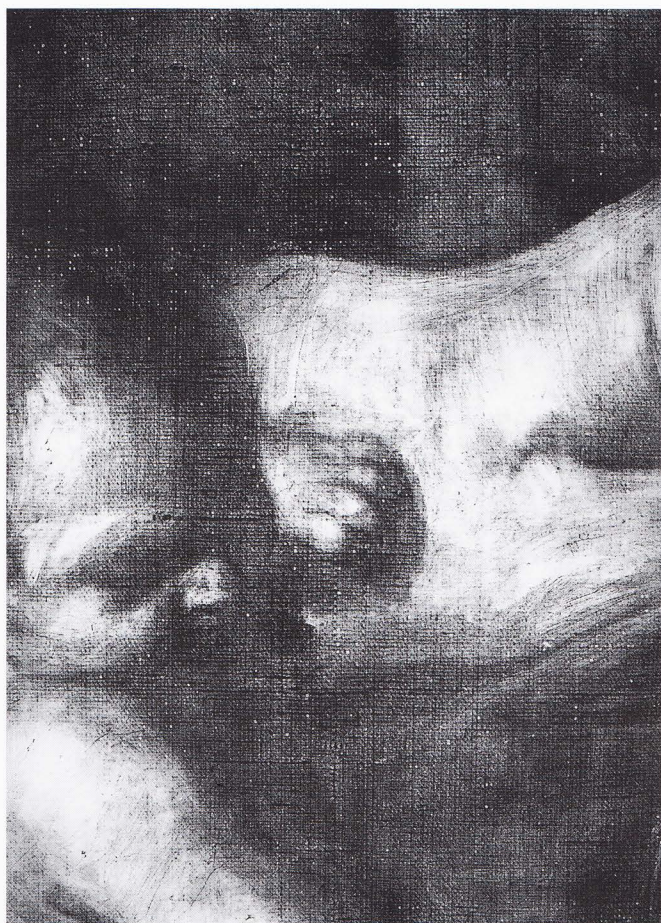
te di apprezzare la diversa resa superficiale dei due tipi di incisione (Figg. 7-8).

Numerosi margini della figura del Bambino appaiono incisi: l'ovale della testa accanto all'orecchio, in prossimità dell'attacco della capigliatura; i margini inferiore e superiore dell'avambraccio; i tre segni lungo la schiena, parzialmen-

te ricoperti dalle stesure; l'attaccatura al tronco della coscia destra.

I due pellegrini inginocchiati non presentano incisioni, se non per segnare riferimenti spaziali che riguardano i termini compositivi della raffigurazione: questa si direbbe la funzione del segno trasversale che fissa la quota del ginoc-

Figg. 7-8 - Ripresa radiografica e macrofotografica in luce radante del volto del Bambino. Si noti la diversa resa delle incisioni in radiografia: bianca lungo la fronte del Bambino, nera per i segni della spallina della veste della Madonna. Nel secondo caso la luce radante restituisce un'apprezzabile discontinuità della superficie, mentre nel primo caso risulta meno evidente la traccia dell'avvallamento, essendo stata parzialmente colmata dalla stesura dell'incarnato della spalla della Vergine.



chio del pellegrino, simile a quello posto alla sommità del capo della Vergine. Analogamente, l'uomo è anche marcato da incisioni lungo il gomito sinistro per definirne l'ingombro verso il centro della scena.

In radiografia risulta ben visibile – in chiaro – un segno che corre parallelo al margine superiore della coscia destra del Bambino e che si trova all'interno della campitura dell'incarnato. Esso suggerisce forse un leggero cambiamento nella posizione della figura, rispetto al quale un ulteriore indizio è rappresentato dalla traccia esterna lungo il gluteo. In questa zona la superficie abrasa della pittura segnala la presenza di una serie di pennellate che seguono il bordo della coscia e più in alto girano verso l'interno della schiena, come può osservarsi in radiografia. Tali elementi lascerebbero supporre una posizione più bassa, abbozzata originariamente per il Bambino, con il gluteo appoggiato sul polso sinistro della Madonna. Una simile variante

peraltro si accorderebbe meglio all'attuale posizione della mano sinistra della Vergine, collocata troppo in basso per sostenere realmente la gamba di Gesù.⁵

La modesta entità di un simile pentimento ben rappresenta la saldezza dell'impianto compositivo e la sicurezza dell'esecuzione. Sono infatti riscontrabili – attraverso radiografia e macrofotografia – semplici correzioni dei margini e leggeri spostamenti, ad esempio in corrispondenza dell'indice nella mano del Bambino e dei pollici nelle mani giunte di entrambi i pellegrini (Fig. 9).

L'immagine radiografica presenta infatti una buona leggibilità, non rivelando sovrapposizioni di redazioni differenti. Emerge una impostazione priva di ripensamenti, dove gli ingombri sono piuttosto nitidi, malgrado la scarsa radiopacità media delle figure. Ad esempio, sagome scure e poco definite appaiono in gran parte i due pellegrini inginocchiati. Della vecchia emergono sol-

UN INEDITO RITROVAMENTO DOCUMENTARIO

di Barbara Savina

Gli interventi di restauro compiuti nei secoli passati non sono sempre documentati e spesso le operazioni manuali di conservazione sono state considerate ausiliari all'intervento del pittore. Consultando i registri contabili estremamente dettagliati dei Padri Agostiniani nel loro fondo, depositato presso l'Archivio di Stato di Roma, ho trovato una notizia inedita relativa alla tela di Caravaggio della *Madonna dei Pellegrini*. Nel settembre 1762 il "pittore" Giovanni Gottardi riceve dai Padri uno scudo e ottantadue baiocchi "per le spese in tela, colla e colori per riattare il quadro dell'altare Cavalletti".¹ Il dato, sfuggito nelle precedenti ricerche d'archivio, può risultare interessante ed aiuta nella ricostruzione del quadro storico sui restauri subiti dalla tela di Caravaggio.

Gottardi (1733-1812),² originario di Faenza, venne indirizzato ad un alunnato romano dagli Agostiniani della sua città. Secondo alcune fonti riuscì ad affermarsi sul mercato artistico fungendo da prestanome a C. Unterperger: cioè firmava sul retro tele dipinte da quest'artista e che lui si limitava a rifinire con tocchi di colore.³ Tradizionalmente viene ricordato come autore della pala con la *Madonna della cintola tra i santi Agostino e Monica* nella cappella di S. Monica,⁴ di cui però non si è trovata menzione nei documenti citati. Dalle carte risulta invece che le pitture di questa cappella furono interessate da lavori di "ritocco" pittorico. Nel tentativo di capire quali operazioni includesse l'intervento di "riattamento" operato sul dipinto di Caravaggio è utile ripercorrere la storia dell'attività di questo pittore nella

chiesa romana attraverso i dati raccolti.

A S. Agostino era attivo dal 1746 il cantiere diretto prima da Vanvitelli e poi dal suo sostituto Murena. I lavori promossi per il Giubileo del 1750 erano proseguiti nel decennio successivo interessando le coperture, i pavimenti, gli altari della chiesa e l'edificio del convento.⁵ Alle rifiniture architettoniche si accompagnarono quelle pittoriche, come i motivi decorativi a guazzo sugli altari delle cappelle restaurate. Poco prima dell'inaugurazione della chiesa, avvenuta nel 1763, si decise di intervenire anche sulle pitture nelle cappelle, attraverso ritocchi e rifoderature. Infatti in base al Libro di spese consultato Gottardi, dopo aver partecipato nell'aprile 1758 a "lavori" non ulteriormente specificati "nelle pitture della cappella di S. Nicola" con Marco Carloni, a luglio era attivo come umile collaboratore dello stesso pittore nel "ritoccare" le pitture della cappella di S. Monica, accontentandosi di ricevere uno zecchino contro i due scudi del Carloni. Questi probabilmente gli fece da maestro in una prima fase, ma nel febbraio del '60 Gottardi, ormai affermato, incassava da solo circa uno scudo per "pennelli, biccheri, una concollina di vetro, setaccio, vernice e colori" comprati per i lavori in chiesa dalla fine dell'anno precedente. Gli interventi documentati in seguito aiutano a ricostruire il profilo del pittore-restauratore. Dopo il modesto esordio come garzone riuscì a farsi strada nel cantiere e venne richiesto per lavori sempre più delicati. Nell'aprile '61 per 4 scudi infatti "ritocca con colori, pennelli ed altro le pitture laterali e nella volta della cappella di S. Guglielmo", opera di Lanfranco; nell'agosto per 1 scudo "riatta" la pala d'altare della cappella di S. Agostino, opera di Guercino e "fodera" (in questo caso la leggibilità è scarsa perché la carta è bruciata) "i quadri laterali" – opera di Lanfranco – già "riattati" per circa tre scudi. Vale la pena ricordare a que-



Fig. 9 - Dettaglio macrofotografico della mano della pellegrina. Affiora la traccia della originaria collocazione – più elevata – del pollice destro.

9

sto punto che il quadro di Guercino già "riattato" dal dilettante ritoccatore Giovanni ha subito nel tempo gravi alterazioni.⁶ Un mese prima dell'intervento sulla tela di Caravaggio Gottardi infine ripulisce la pala della cappella di S. Chiara e "fodera" i quadri della cappella di S. Rita per un totale di 7 scudi.⁷ Non è difficile intuire il perché di tutti questi ritocchi: su questi dipinti, inclusa la *Madonna dei Pellegrini*, si erano accumulati polvere e sporco⁸ in seguito ai lavori per il Giubileo, che in molti casi comportarono anche lo spostamento degli altari e delle relative pale. Inoltre la maggior parte di essi soffriva per l'umidità ed era esposta al rischio di infiltrazioni d'acqua.⁹ Nelle carte il termine "riattare" viene usato per indicare i lavori

di restauro che interessarono la chiesa ed alcune cappelle. È possibile che in questa operazione documentata per la tela di Caravaggio fossero inclusi i "ritocchi" delle lacune presenti con "colori" e "vernici" protettive (di cui è documentato l'acquisto due anni prima) e il "rifodero", cioè la riparazione di eventuali strappi e buchi della tela con toppe applicate sul retro, usando "tela" e "colla". Queste erano le operazioni in cui Gottardi si era specializzato durante l'apprendistato romano. L'esiguità del compenso ricevuto per i ritocchi su Caravaggio fa pensare ad interventi di lieve entità, ma comunque "riattando" le tele di artisti famosi Gottardi era riuscito a crearsi un mestiere composito che sfugge oggi ad una definizione precisa.

Note

¹ Archivio di Stato in Roma, *Congregazioni religiose maschili, Agostiniani in S. Agostino*, reg. 303 (nella vecchia segnatura Tomo I/ S 12), "Pagamenti fatti alli artisti per materiali e frutti de censi per la nuova fabbrica del convento dal 1746 al 1763", c. 217. La famiglia bolognese dei Cavalletti aveva acquisito il patronato della cappella nel 1603; la maggior parte degli studiosi propende a datare la pala di Caravaggio tra il 1604 e il 1605: cfr., a tal riguardo, R. Longhi, *Caravaggio*, I ed. 1968, p.38; M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, Bergamo 1983, pp.524-525, ediz. 1991 scheda n.48, pp.117-118; M. Marini, *Io Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, Roma 1974, p.189 e 404/405 e id., *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor prestantissimus"*, Roma 1987, p.51 e 222.

² Thieme Becker, *Kunster Lexicon*,

vol. XIV, 1921, p.420; Diz. Bolaffi, VI, 1974, pp.122-123. Operò anche nelle Marche ed in Lombardia e nel 1792 fu socio e reggente della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon.

³ Le posizioni delle fonti a tal riguardo rimangono discordi. Per un approfondimento della questione si rimanda al catalogo delle opere dell'artista, a cura di C. Felicetti, pp. 232-234 in C. Unterperger, *Un pittore fiemmesse nell'Europa del '700*, Roma 1998.

⁴ Cfr. A.C. De Romanis, *La chiesa di S. Agostino in Roma. Storia ed arte*, Roma 1921, p.55 e B. Montevecchi, *Sant'Agostino*, Roma 1985, p.121.

⁵ Cfr. G. Carbonara, *La riedificazione del convento di S. Agostino in Roma secondo il progetto di L. Vanvitelli. Fasi costruttive e problemi di attribuzione*, in Luigi Vanvitelli ed il Settecento europeo (Atti del Congresso internazionale di studi / Napoli-Caserta 5-10 nov '73), Napoli 1979, pp. 301-318 e *L'Arte degli Anni Santi. Roma 1300-1875*, vol.II

(*Atlante*), Milano 1985, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, p.335. Sul cantiere settecentesco si veda il saggio della scrivente in "L'arte per i Giubilei e tra i Giubilei del '700", "Quaderni del Settecento romano", a cura di E. Debenedetti, vol. II, Roma 2000, pp. 33-50.

Tra i pittori risulta attivo nel cantiere Carlo Robilliardi citato nel registro come autore di "lavori di pittura a guazzo con vernice e ad olio nella chiesa riattata", di "ritocchi", e di "rapezzi".

⁶ Cfr. B. Montevecchi, o.c., p.145.

⁷ Questi interventi sono documentati sempre in A.S.R. *Agostiniani*, reg. 303 cit., cc.216-217. In queste due cappelle si trovano opere rispettivamente di Sebastiano Conca, Giacinto Brandi e Pietro Locatelli. L'ultima somma è in realtà ambigua perché all'inizio della voce è scritto "sette" a parole, forse alludendo solo al primo intervento, mentre la cifra numerica in fondo è 9.

⁸ A chiusura dei lavori, fu estesa l'opera di spolveratura e pulitura, come

risulta ad esempio dall'abbondanza di scope impiegate: dati dettagliati al riguardo sono riportati nel registro alla voce *Spese minute*, cc.219-233.

⁹ Si trattava di un problema decennale. Dal *Libro delle Proposte dei Frati Agostiniani* (A.S.R., *Agostiniani...*, b. n. 8, c. 159 v) risulta infatti che l'ala sinistra della chiesa, indicata nei documenti come l'area della chiesa "dalla parte della cappella di S. Giovanni da S. Facondo" era pericolante essendo "infradiciati la maggior parte dei legni sostenenti il tetto". Dopo la visita dell'architetto Valvassori nel 15 marzo 1729 si era deciso di riparare ai danni attraverso una sistemazione d'urgenza del tetto. In quell'occasione si provvide anche a riparare le volte sopra la loggia del chiostro perché "minacciavano rovina, come pure le altre in alcuni luoghi ne penetra l'acqua". Il rifacimento delle coperture fu ultimato nei lavori giubilari, come già accennato.

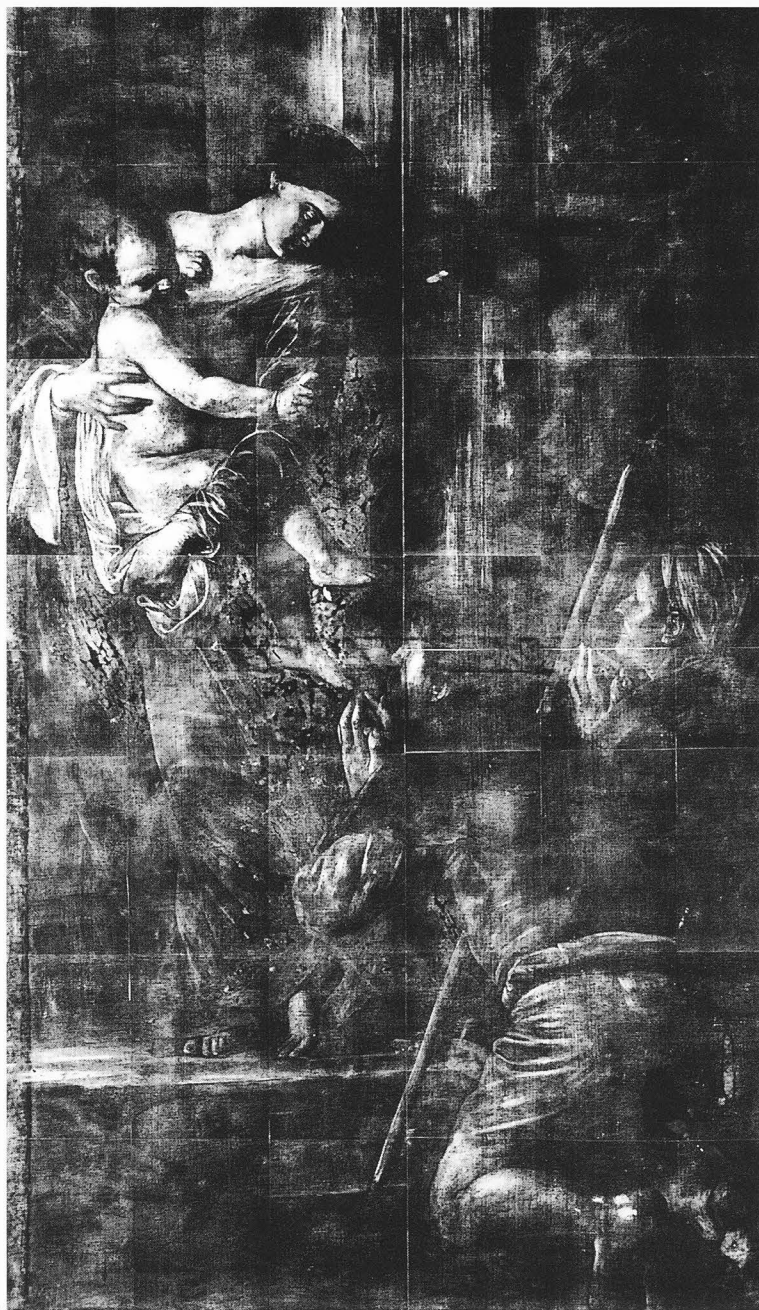


Fig. 10 - Montaggio radiografico.

tanto le lumeggiature lungo le rughe del volto, mentre il pellegrino presenta due macchie radio-pache per il volto e per le gambe in primo piano.

Sulla base dell'analisi radiografica, si può parlare in senso stretto di abbozzo chiaroscurole soltanto per le figure della Madonna e del Bambino (Fig. 10). L'elaborazione del chiaroscuro è definita senza incertezza a partire dagli scuri, modulando il tono degli strati preparatori e circoscrivendo le alte luci dell'incarnato mediante un tipico *ductus* a tratti paralleli, poi raccordati

da pennellate trasversali che definiscono i confini delle campiture. In misura maggiore o minore, questa tecnica veloce non è nuova in Caravaggio ed è anche riscontrabile in quadri giovanili (ad esempio nella *Giuditta e Oloferne* Barberini). Ma nella Pala di S. Agostino, la radiografia ne documenta il ruolo centrale per la stesura dell'abbozzo, nonché una formulazione abbreviata, quasi sommaria. Si osservi l'incarnato del Bambino (Fig. 11) ed il collo della Vergine, mentre la stesura del volto di quest'ultima appare radiograficamente più omogenea ed ottenuta con pennellate più fluide. Questa ed altre osservazioni rendono manifesta la rapidità esecutiva che contraddistingue la *Pala dei Pellegrini* e la caratterizza nei confronti della stesura più accurata riscontrabile nella *Madonna dei Palafrenieri*. Analoghi processi di elaborazione e simili accorgimenti tecnico-esecutivi (incisioni, sovrapposizioni di campiture, *ductus* del pennello ecc.) vengono in certa misura sintetizzati, privilegiando la resa d'insieme e la relazione tra le parti alla raffinatezza del singolo dettaglio, comunque presente in diversi brani. Si noti a tal proposito la preziosità dei segni incisi sulla cuffietta della pellegrina, che asportando la biacca della stesura simulano ciocche di capelli non raccolte sotto il tessuto (Fig. 12). In questo caso le incisioni vengono elevate a strumento di rifinitura pittorica.

Tuttavia la resa sintetica della percezione caratterizza l'esecuzione pittorica della pala di S. Agostino. Essa si opera non nel senso della semplificazione delle luci e nella graficizzazione dell'abbozzo compositivo, così come mostrano le radiografie di alcune opere tarde (ad esempio il *Seppellimento di S. Lucia*).

Al contrario la relativa semplificazione dell'abbozzo si esplica all'interno della struttura fortemente volumetrica e monumentale delle composizioni del periodo tardo-romano. L'immagine radiografica si presenta evanescente nelle ampie ombre del Bambino e nell'insieme delle figure dei pellegrini. Queste mostrano una definizione delle luci estremamente succinta, ma comunque non assimilabile alle luci "disegnate" e filiformi che conferiscono un certo andamento bidimensionale agli abbozzi di alcune sue tarde opere. È in questo senso che si inserisce la prevalenza di una stesura per velature, evidente in generale nei due pellegrini e anche nelle ombre profonde che definiscono i volumi del volto, del petto e delle gambe del Bambino.

La corposità del colore è accuratamente cir-

coscritta ai punti di massima incidenza luminosa, dove come abbiamo notato la pennellata si fa più sommaria e sintetica. Contemporaneamente ampie porzioni della preparazione sottogiacente traspaiono attraverso il filtro delle velature superficiali. Lo scarso impiego del colore a corpo e la generale "rarefazione" degli impasti, più poveri di pigmento, fanno sì che la preparazione "a risparmio" non sia limitata ai bordi delle figure, come è stato notato in numerose opere del pittore. Si direbbe piuttosto che essa venga impiegata per "saltare" alcuni processi, introducendo quella differenziazione della tecnica di abbozzo all'interno dello stesso quadro, che emerge in altre composizioni con più personaggi, riferibili all'ultimo periodo romano ed al soggiorno napoletano. È coerente con la tecnica pittorica di Caravaggio l'impiego nello stesso dipinto di una redazione "economica" per certi personaggi e di una stesura accurata per altri. Si veda ad esempio l'impasto più liquido e meno radiopaco, con ampio ricorso alla tecnica per velature, che nella *Flagellazione* distingue i due carnefici in piedi dal Cristo e dal carnefice inginocchiato; ma anche la S. Anna rispetto alla Madonna col Bambino nella *Pala dei Palafrenieri*.

Analogamente nella pala di S. Agostino, la Madonna è dipinta sulla base di un abbozzo ben diverso rispetto ai due pellegrini.

L'evidenza di diverse tecniche impiegate per l'abbozzo delle figure viene sottolineata dalla distinta resa materica e cromatico-luministica delle successive stesure, che anzi individuano le singole specificità dei personaggi. Si noti ad esempio la maggiore presenza del piombo, rivelata dall'XRF, nelle luci degli incarnati della Madonna e del Bambino, rispetto ad analoghi valori di luminosità negli incarnati dei pellegrini. Il dato suggerisce l'uso prevalente della biacca per il tono bianco, marmoreo dell'incarnato della Madonna, mentre il chiarore più caldo della pelle del Bambino lascia ipotizzare l'aggiunta dell'ocra gialla. Al tono più rubizzo del pellegrino partecipano la minore concentrazione di biacca e la maggiore presenza della terra rossa, cui si aggiunge il cinabro, rilevato nella stesura dell'orecchio e documentato anche dalla ripresa fotomicrografica (Fig. 13).



Anche la gamma cromatica appare ridotta ed essenziale. Per ottenerla Caravaggio si limita a miscelare terre, biacca, cinabro, lacca e neri organici, evitando il ricorso ad altri pigmenti – quali il giallorino – generalmente presenti nella sua tavolozza.

Di difficile valutazione è risultata la campitura inscurita, lacunosa e fortemente ridipinta del manto blu della Vergine, che come si è visto deriva da un'inconsueta tecnica di stesura, con un

Fig. 11 - Dettaglio macrofotografico del braccio del Bambino. Un *ductus* a tratteggio parallelo caratterizza l'abbozzo degli incarnati in luce, visibile attraverso le stesure.

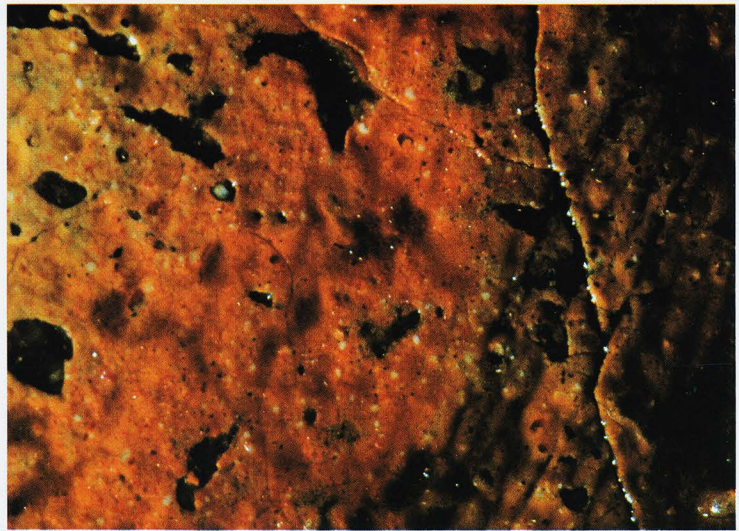
Fig. 12 - Dettaglio macrofotografico del volto della pellegrina.



Fig. 13 - Microfotografia dell'orecchio del pellegrino. Nell'impasto è evidente la presenza della biacca, caratterizzata da una maggiore granulometria, e del cinabro.

impasto troppo carico di olio. Esso è presumibilmente responsabile del profondo inscurimento della campitura e fornisce un'ulteriore conferma della famosa insoddisfazione del pittore per i blu, tale da indurlo quasi a negarne la cromia nei casi in cui non poteva evitarne l'impiego.

Contemporaneamente, alla stessa sproporzione nella miscela può ricondursi la perdita di ampie porzioni della campitura, la cui composizione potrebbe avere causato slittamenti e perdita di coesione nel corso di passate operazioni di rifodero.



Referenze fotografiche

Figura n. 1:

Foto P. Rizzi, Roma

Figg. 2-18:

Foto Emmebici, Roma

13

Note

¹ Come è noto Caravaggio fece uso di molteplici varietà di tessuti, sebbene la tela romana ricorra maggiormente.

² La composizione, lo spessore e la stesura ad unico strato della mestica sono paragonabili ad altri dipinti coevi di Caravaggio, in particolar modo alla *Madonna dei Palafrenieri*, vicina cronologicamente e come vedremo confrontabile per tecnica esecutiva con l'opera in esame. Un'analoga miscela appare comunque coerente con la pratica caravaggesca del periodo post-romano – si veda ad esempio la *Flagellazione* – così come riferito dalla letteratura tecnica. A titolo di esempio, nelle *Esequie di S. Lucia* sono utilizzate terre, biacca e nero (Cordaro 1984), mentre nella *Salomè* di Londra biacca, ocra bruna e nero fumo (Gregori 1985). Nero carbone, terre, ocre rosse e gialle sono contenute nella mestica preparatoria di *La decollazione del Battista* di Malta, stesa però in due strati (*Caravaggio al Carmine*, 1999). Cfr. anche Lapucci 1992, p. 41. Generalmente si direbbero stese a pennello le mestiche delle tele siciliane, per l'effetto maculato e disomogeneo della resa radiografica del fondo, mentre le larghe tracce parallele della spatola sono ravvisabili nelle radiografie de *La Madonna dei Palafrenieri*, *La Madonna del Rosario* e *La Decollazione del Battista*.

³ Ciò non deve lasciar pensare, come invece è stato talvolta suggerito (Calvesi 1988 e 1998), che Caravaggio ricorresse all'impiego di cartoni preparatori. In contrasto con una simile ipotesi è la stessa varietà tipologica delle incisioni, eseguite sulla preparazione più o meno asciutta o sugli strati pitto-

rici man mano che la successione delle pennellate definisce campiture, dettagli compositivi e valori chiaroscurali.

⁴ Comprensibilmente, in un recente saggio dedicato alla *Madonna dei Pellegri* (Zuccari 1999), scritto a restauro in corso, si fa menzione solo delle incisioni sulla spallina della veste della Vergine e di quelle che attraversano il bastone del pellegrino, quest'ultime interpretate erroneamente come riferimenti per l'esecuzione del bastone stesso.

⁵ È interessante notare come l'eventuale correzione non abbia indotto il pittore a risolvere la conseguente incongruenza del dettaglio, sottolineando la preminenza affidata all'insieme per la resa del naturale rispetto alla cura e alla correttezza del particolare. Per una differente lettura di questa incongruenza, Zuccari ha proposto una soluzione in termini iconografici (Zuccari 1999).

Bibliografia

M. Gregori, *Caravaggio and Neaples*, in *Painting in Naples 1606-1705 from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau, Londra, Washington, Napoli, Parigi, Torino, London 1982, pp. 36-40; ed. it., Napoli 1982, pp. 49-55.

M. Cordaro, *Il restauro del "Sepellimento di Santa Lucia"*, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Siracusa 1984, Palermo 1984, pp. 267-293.

K. Christiansen, *Caravaggio and «L'esempio davanti del naturale»*, in *"The Art Bulletin"*, vol. LXVIII, n.3, 1986, pp. 421-445.

T. M. Schneider, *La "maniera" e il processo pittorico del Caravaggio*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli in Sicilia e a Malta*, atti del convegno a cura di M. Calvesi, Siracusa-Malta aprile 1985, Siracusa 1987, pp. 117-138.

M. Gregori, *Caravaggio Today e Caravaggio. Paintings by, after or attributed to Caravaggio in The Age of Caravaggio*, catalogo della mostra, New York-Napoli, Milano-New York 1985, pp. 28-47, 200-353.

M. Calvesi, *Alla luce del Caravaggio*, in *"Art e Dossier"*, n.25, giugno 1988.

M. Massimi, A. Melchiorri, p. Moio, R. Scafè, C. Seccaroni, *Indagini non distruttive*, in *Identificazione di un Caravaggio*, a cura di G. Correale, Venezia 1990, pp. 105-118.

M. Gregori, *Come dipingeva il Caravaggio, in Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Firenze, Galleria Palatina, 12 dicembre 1991- 15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, 26 marzo - 24 maggio 1992, Milano 1991, pp. 13-29.

R. Lapucci, *La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Firenze, Galleria Palatina, 12 dicembre 1991- 15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, 26 marzo - 24 maggio 1992, Milano 1991, pp. 31-51.

C. Maltese, S. Sciuti, G.E. Gigante, S. Marconi, S. Rinaldi, *Spurio, autentico, copia. Una metodologia integrata di indagine su undici opere caravaggesche*, Roma 1991.

V. Pacelli, *L'ultimo Caravaggio, dalla Maddalena a mezza figura ai due San Giovanni (1606-1610)*, Todi (Peru-

gia) 1994.

R. Lapucci, *Radiografie e riflettografie a infrarossi su alcune opere del Caravaggio: novità, conferme e problemi*, in *Come dipingeva il Caravaggio*, atti della giornata di studio a cura di M. Gregori, Firenze 1992, Milano 1996, pp. 31-50.

S. Sciuti, G.E. Gigante, S. Rinaldi, A. Culla, C. Falcucci, *Analisi non distruttive e riflettografie a infrarossi su alcuni dipinti di Scipione Borghese*, a cura di A. Coliva, Venezia 1998, pp. 69-85.

M. Calvesi, *«Tanto contenta di mirar sua figlia»*, in *La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio nella collezione di Scipione Borghese*, a cura di A. Coliva, Venezia 1998, pp. 33-49.

M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, C. Giantomassi, D. Zari, *La tecnica pittorica, in La Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio nella collezione di Scipione Borghese*, a cura di A. Coliva, Venezia 1998, pp. 69-85.

Caravaggio al Carmine. Il restauro della Decollazione del Battista di Malta, catalogo della mostra, Firenze, Santa Maria del Carmine, 31 marzo - 31 maggio 1999, Milano 1999.

M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Le indagini diagnostiche, in La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, a cura di D. Pagano, Napoli 1999, pp. 51-60.

A. Zuccari, *Caravaggio, sus comitenes y el culto lauretano*, in *Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati e R. Vodret, Madrid, Museo Nacional del Prado, 21/9 - 21/11/1999, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 29/9/1999 - 23/1/2000, pp. 63-73.