

ARTE E RESTAURO

ANTONIAZZO ROMANO E LA SUA BOTTEGA



NARDINI EDITORE

**Studio dei processi
esecutivi attraverso
la diagnostica per immagini**

a cura di Chiara Merucci e Claudio Seccaroni







collana diretta da
Andrea Galeazzi

ANTONIAZZO ROMANO E LA SUA BOTTEGA
Studio dei processi esecutivi
attraverso la diagnostica per immagini
a cura di Chiara Merucci e Claudio Seccaroni
testi di Andrea G. De Marchi, Attilio Tognacci, Chiara Merucci,
Cinzia Ammannato, Claudio Seccaroni, Pietro Moioli
Da notare: tutti gli autori
devono essere considerati come principali autori.

ISBN 978 88 404 0425 7

Grafica, Redazione e Impaginazione
Claudio Seccaroni

© 2014 Nardini Editore
www.nardinieditore.it

Stampa digitale
2014 Nardini Editore

Questa pubblicazione è protetta dalle leggi sul copyright
e pertanto ne è vietato qualsiasi uso improprio.

ANTONIAZZO ROMANO E LA SUA BOTTEGA

**Studio dei processi
esecutivi attraverso
la diagnostica per immagini**

a cura di

Chiara Merucci e Claudio Seccaroni

NARDINI EDITORE



Agenzia nazionale per le nuove tecnologie,
l'energia e lo sviluppo economico sostenibile

Ringraziamenti

Anna Maria Brignardello, Massimo Brunetti, Anna Cavallaro, Lia Di Giacomo, Federica Di Napoli Rampolla, Laura Di Vincenzo, Carlo Festa, Daniela Feudo, Fabio Lasagna, Mario Massimi, Adalberto Melchiorri, Patrizia Micheletti, Maria Milazzi, Giacomina Passalacqua, Alessandra Percoco, Stefano Petrocchi, Cesar Porras, Luigi Quercia, Paola Sannucci, Vega Santodonato, Paola Surace, Marco Vittori Antisari, Serena Zuliani.

Enti proprietari o preposti alla tutela delle opere indagate

Soprintendenza SPSAE e Polo Museale della Città di Roma

Soprintendenza BSAE del Lazio

Ministero dell'Interno, Fondo Edifici di Culto

Capua, Museo Diocesano; Civita Castellana, duomo; Firenze, Collezione privata; Fondi, San Pietro; Milano, Collezione Veronesi; Milano, Museo Poldi Pezzoli; Montefalco, Museo di San Francesco; Montefortino, Pinacoteca Fortunato Duranti; Palombara Sabina, Santa Maria del Gonfalone; Rieti, Museo Civico; Roma, Collezione privata; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini; Roma, Museo del Convento di Santa Sabina; Roma, Pio Sodalizio dei Piceni; Roma, Pontificio Collegio Germanico-Ungarico; Roma, Santa Maria sopra Minerva; Sant'Angelo Romano, Santa Liberata; Subiaco, San Francesco; Velletri, Museo Diocesano; Zagarolo, San Lorenzo.

Crediti fotografici

Soprintendenza SPSAE e Polo Museale della Città di Roma

ENEA, Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile, UTTMAT-DIAG

In copertina: Particolare rielaborato dalla riflettografia IR dell'*Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere* di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Alla pagina 6: *San Sebastiano fra Onorato II e Pietro Bernardino Caetani d'Aragona*, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma, particolare della figura di Onorato II Caetani.

Indice

Arte ideale e arte materiale

Cinzia Ammannato, Andrea G. De Marchi 7

Uno studio tecnico scaturito da materiale di archivio e indagini riflettografiche condotte in occasione di un'esposizione

Chiara Merucci, Claudio Seccaroni 9

Analisi radiografiche su dipinti di Antoniazio Romano o del suo ambito

Chiara Merucci, Pietro Moioli, Attilio Tognacci, Claudio Seccaroni 12

San Sebastiano fra Onorato II e Pietro Bernardino Caetani d'Aragona 12

Natività con i santi Lorenzo e Andrea 23

Santa Liberata 27

Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere 31

Resurrezione 34

Costruzione delle immagini e trasposizione del disegno nella bottega di Antoniazio

Chiara Merucci, Claudio Seccaroni 35

Uso di cartoni per intere composizioni o figure 35

Uso modulare dei cartoni per parti o elementi di figure 37

Disegno a pennello 43

Incisioni 49

Carboncino 56

Sottomodellato 59

Pentimenti 66



Arte ideale e arte materiale

Cinzia Ammannato, Andrea G. De Marchi

La storia dell'arte patisce gli effetti di una forte eredità mutuata dall'Idealismo, che la voleva sostanzialmente immateriale, ossia puro spirito. Su questo pregiudizio estetico si è sviluppata la disciplina, la quale sembra oramai addirittura più interessata a se stessa, invece che alla storia e all'arte. Dopo decenni di studi consacrati a programmi iconografici e a collezionisti, l'attenzione si va da ultimo fissando sull'antico mercato dell'arte. Eppure anche questi sviluppi risentono di una dose di astrattezza rispetto a quanto contarono in effetti le tecniche, i materiali e la fisicità dell'opera d'arte.

A parziale contrasto di questo andazzo contribuiscono le indagini sulla materia delle opere pubblicate qui di seguito. Esse sono state condotte da Claudio Seccaroni e da Chiara Merucci sui dipinti esposti alla mostra tenutasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, diretta dalla sottoscritta, su *Antoniazio Romano Pictor Urbis. 1435/1440-1508*, a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi e promossa dalla Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano.

Grazie dunque alla collaborazione del personale del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza, che ha sede presso Palazzo Barberini, e dell'ENEA è stato possibile cogliere l'occasione offerta dalla temporanea confluenza di tante opere, approfittando delle chiusure settimanali della mostra. I risultati raccolti sono stati confrontati con quelli da tempo archiviati, recuperando informazioni, materiale fotografico e radiografico già acquisito, elementi per vari motivi rimasti sinora inediti.

Un'operazione del genere, che ha prodotto nuovi risultati per la conoscenza, è praticamente avvenuta a costo zero, declinando in maniera virtuosa quelli che sono gli indirizzi principali di un Museo: tutela, conservazione, conoscenza e divulgazione.



Fig. 1 – Antoniazzo Romano, *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini.

Uno studio tecnico scaturito da materiale di archivio e indagini riflettografiche condotte in occasione di un'esposizione

Chiara Merucci, Claudio Seccaroni

Antoniazio è sicuramente una figura ostica anche alla critica storico-artistica, schiacciato com'è dal confronto con lo stuolo dei pittori sistini, scesi a Roma da Firenze e dall'Umbria. Tale raffronto, se biecamente eseguito alla luce del senno del poi, risulta infatti fortemente penalizzante per il nostro artista, che viene ad essere individuato quale alfiere di una tradizione agonizzante, alla quale nell'Urbe fu dato il colpo di grazia proprio dai cantieri nella Cappella Sistina. Ma tutto ciò è antistorico, anzi ben sappiamo che Antoniazio frequentò, emulò e collaborò con tali artisti e che la sua presenza è addirittura documentata nella stessa Cappella Sistina.

La sua bottega fu la più attiva e rappresentativa nella Roma di fine Quattrocento-inizio Cinquecento e produsse senza sosta e indiscriminatamente per la curia e tutto il mondo che vi girava attorno manufatti di uso/consumo corrente, decorazioni effimere, arredi e veri e propri capi d'opera e i metodi 'seriali' che gli sono stati spesso imputati erano gli stessi applicati nelle botteghe dei Ghirlandaio, di Perugino e di Pinturicchio.

Questi pregiudizi hanno nuociuto non poco alla messa a fuoco critica dell'autore e al riconoscimento dell'autografia o meno delle opere nonché del grado di partecipazione di collaboratori, assistenti o consociati. Limitandoci ai tre dipinti della Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini a lui ora concordemente ascritti, solo la grande ancona su fondo oro firmata e datata, con la *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco* (fig. 1), gli è stata concordemente e costantemente ascritta, mentre è relativamente recente l'unanime riconoscimento della pertinenza antoniazzesca del *San Sebastiano fra Onorato II e Pietro Bernardino Caetani d'Aragona* (fig. 3) e della *Natività con i santi Lorenzo e Andrea* (fig. 15), due dipinti eccezionali che hanno spesso orbitato nell'ambito melozzesco il primo e in quello umbro-ghirlandaiesco il secondo.

La grande quantità di opere di Antoniazio e della sua bottega per breve tempo riunite nella mostra *Antoniazio Romano Pictor Urbis. 1435/1440-1508*, tenutasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini dal 1° novembre 2013 al 2 marzo 2014, rappresentava un'occasione imperdibile per avviare degli studi tecnici che cercassero di indagare in maniera obiettiva quell'aspetto 'meccanico' di costruzione delle immagini e 'produzione seriale' spesso imputatogli, ma che invece è un retaggio della tradizione pittorica quattrocentesca, e non solo. Le indagini riflettografiche sono state condotte concordemente con il curatore dott. Petrocchi, approfittando delle chiusure settimanali, la cui cadenza ha consentito di elaborare e digerire i dati man mano che venivano acquisiti, con la possibilità di tornare ripetutamente ad osservare e ispezionare le opere, e di metterli di volta in volta a confronto con quanto conservato negli archivi. Il Laboratorio di Restauro dell'attuale Soprintendenza Speciale PSAE e Polo Museale della Città di Roma ha infatti ripetutamente affrontato



Fig. 2 – Antoniazzo Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere*, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva.

problemi conservativi relativi ad opere di Antoniazio Romano o di pittori a lui vicini: il pronto intervento sul dipinto raffigurante la *Santa Liberata* fornì una prima occasione di rilettura di una serie di opere orbitanti intorno alla figura del pittore presenti nelle collezioni romane e laziali. Fu poi l'occasione del restauro degli sportelli dell'opera di Sant'Angelo Romano, mentre la tavola centrale fu sottoposta ad indagini radiografiche¹. In seguito, nel 1985 il laboratorio si occupò del restauro dell'*Annunciazione* di Santa Maria Sopra Minerva (fig. 2), la cui storia conservativa è però sicuramente molto complessa e per la quale si ipotizzano precedenti interventi², ed anche della *Natività* del Museo Civico di Rieti³. Nel 1994 la Soprintendenza commissionò all'ENEA le radiografie della *Santa Liberata* e della *Natività* e del *San Sebastiano* di Palazzo Barberini e la riflettografia della *Madonna in trono fra i Santi Paolo e Francesco*⁴. Nel 2004 il Laboratorio di Restauro tornò ad occuparsi di Antoniazio e bottega, affrontando un nuovo intervento sui dipinti murali della cappella Bessarione nella basilica dei Santi Apostoli⁵, già restaurata ma danneggiata da infiltrazioni d'acqua. Nel 2009 fu eseguito il restauro del *San Sebastiano* di Palazzo Barberini⁶. Infine, in occasione della mostra del 2013-14 il laboratorio ha affrontato il restauro di parte degli affreschi staccati della Camera di Santa Caterina, conservati in Santa Maria sopra Minerva e la revisione del restauro dell'*Annunciazione* del 1985. Brevi notizie storiche fornite dalle ricerche di archivio hanno consentito in questa occasione di apportare ulteriori tasselli alla comprensione della storia conservativa delle opere della Minerva⁷.

Come si è detto, il background fornito dal copioso materiale d'archivio e la presenza delle opere temporaneamente riunite nelle sale di Palazzo Barberini hanno consentito di approfondire finalmente in maniera sistematica e su un campione di dipinti rappresentativo chiarendo le fasi progettuali e le tecniche di esecuzione delle opere di Antoniazio, in sintonia con il *modus operandi* proprio dei pittori del suo tempo, immediatamente prima che iniziasse la grande fase toscano-romana del Rinascimento.

¹ R. Cannatà, *Antonio Aquili, Madonna con Bambino*, in *Antologia di restauri*, Roma, 1982, pp. 27-32. Restauro eseguito con la direzione lavori di AM Tantillo.

² R. Cannatà, A.M. Brignardello in *Laboratorio di Restauro*, Roma, 1985, pp. 50-55.

³ Restauro a cura di Anna Maria Brignardello.

⁴ F. D'Aversa, P. Moioli, M. Massimi, A. Melchiorri, C. Secaroni, *Analisi non distruttive su quattro dipinti su tavola attribuiti ad Antoniazio Romano*, ENEA INN-ART RT 94/003.

⁵ Questo intervento è stato effettuato, per il Polo Museale Romano, da Paola Sannucci, Anna Maria Brignardello e Vega Santodonato, con una collaborazione di Silvia Borghini e Debora Papetti, della Soprintendenza speciale per i Beni Archeologici di Roma.

⁶ D. Ferrara, P. Micheletti, V. Santodonato, *Novità e restauri su Antoniazio Romano*, 'Kermes', 75 (2009), pp. 35-43, in cui sono pubblicate anche indagini in IR.

⁷ C. Merucci, *Gli affreschi alla Minerva di Antoniazio Romano*, 'Kermes', 90 (2013), pp. 7-8; S. Basta, *Nota sui restauri del XX secolo negli affreschi della Camera di S. Caterina alla Minerva*, in *Antoniazzo Romano Pictor Urbis*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 145-147.

Analisi radiografiche su dipinti di Antoniazio Romano o del suo ambito

Chiara Merucci, Pietro Moioli, Claudio Seccaroni, Attilio Tognacci

In due occasioni distanziate nel tempo e con modalità diverse sono state eseguite presso Palazzo Barberini radiografie su dipinti di Antoniazio Romano e del suo ambito⁸. La prima campagna risale al gennaio 1994 e riguarda il *San Sebastiano fra Onorato II e Pietro Bernardino Caetani d'Aragona* e la *Natività con i santi Lorenzo e Andrea* conservati presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini e la *Santa Liberata* nella chiesa omonima di Sant'Angelo Romano e hanno interessato tutta la superficie pittorica. La seconda più recente campagna (maggio 2013) è avvenuta in concomitanza di una più vasta ricognizione radiografica su dipinti di Scipione Pulzone che si trovavano a Palazzo Barberini per operazioni di restauro in vista della mostra che si doveva tenere a Gaeta tra giugno e ottobre dello stesso anno. Si è colta quindi l'opportunità di intervenire su alcune parti dell'*Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere* di Santa Maria sopra Minerva e sulla *Resurrezione* di Marcantonio Aquili del Museo Civico di Rieti, ricoverati presso il laboratorio di restauro della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale di Roma in previsione della mostra su Antoniazio che si stava preparando.

San Sebastiano fra Onorato II e Pietro Bernardino Caetani d'Aragona

Sono state irraggiate 21 lastre disposte su 7 righe orizzontali di 3 lastre ciascuna⁹ (figg. 3-4). Lungo tutto il perimetro è visibile una fascia scura costituita dal listello di legno fissato con chiodi moderni al bordo del dipinto, listello che per spessore ed essenza lignea completamen-

⁸ Sono state impiegate lastre Agfa D7Pb 30x40 cm e bagni di sviluppo e fissaggio rispettivamente Agfa Structurix G135 e G335. I parametri di irraggiamento delle lastre (tensione e corrente di alimentazione del tubo generatore di raggi X, durata di esposizione) sono stati scelti in modo da ottenere immagini radiografiche della pellicola pittorica il più definite possibile, compatibilmente con la natura, la struttura e lo stato di conservazione del supporto, nonché con la presenza di traverse. Nella prima campagna, la superficie di ciascun dipinto è stata suddivisa in un numero opportuno di riquadri, in funzione delle sue dimensioni e di quelle delle lastre, mediante un reticolo ottenuto con un sottile filo metallico che veniva impressionato sulle immagini radiografiche. Ciò ha consentito di giustapporre ciascuna immagine con quelle adiacenti per la ricomposizione dell'immagine totale, tenendo conto che a quell'epoca non si disponeva di software che consentisse tale ricostruzione a partire dalla singole radiografie acquisite con scanner. Gli irraggiamenti sono stati eseguiti posizionando i dipinti orizzontalmente con lo strato pittorico rivolto verso l'alto a contatto con le lastre radiografiche, al di sopra del reticolo metallico suddetto. Ciascuna lastra radiografica riporta un numero posto in alto a sinistra. Tale numerazione procede partendo dall'angolo superiore sinistro e spostandosi su linee orizzontali, da sinistra verso destra. Nella seconda campagna i due dipinti sono stati indagati in maniera esplorativa limitatamente ad alcune zone indicate dai restauratori.

⁹ Tensione e corrente di alimentazione 35 kV e 9.0 mA; tempo di esposizione 60 secondi; distanza fuoco-piano lastre 75 cm.

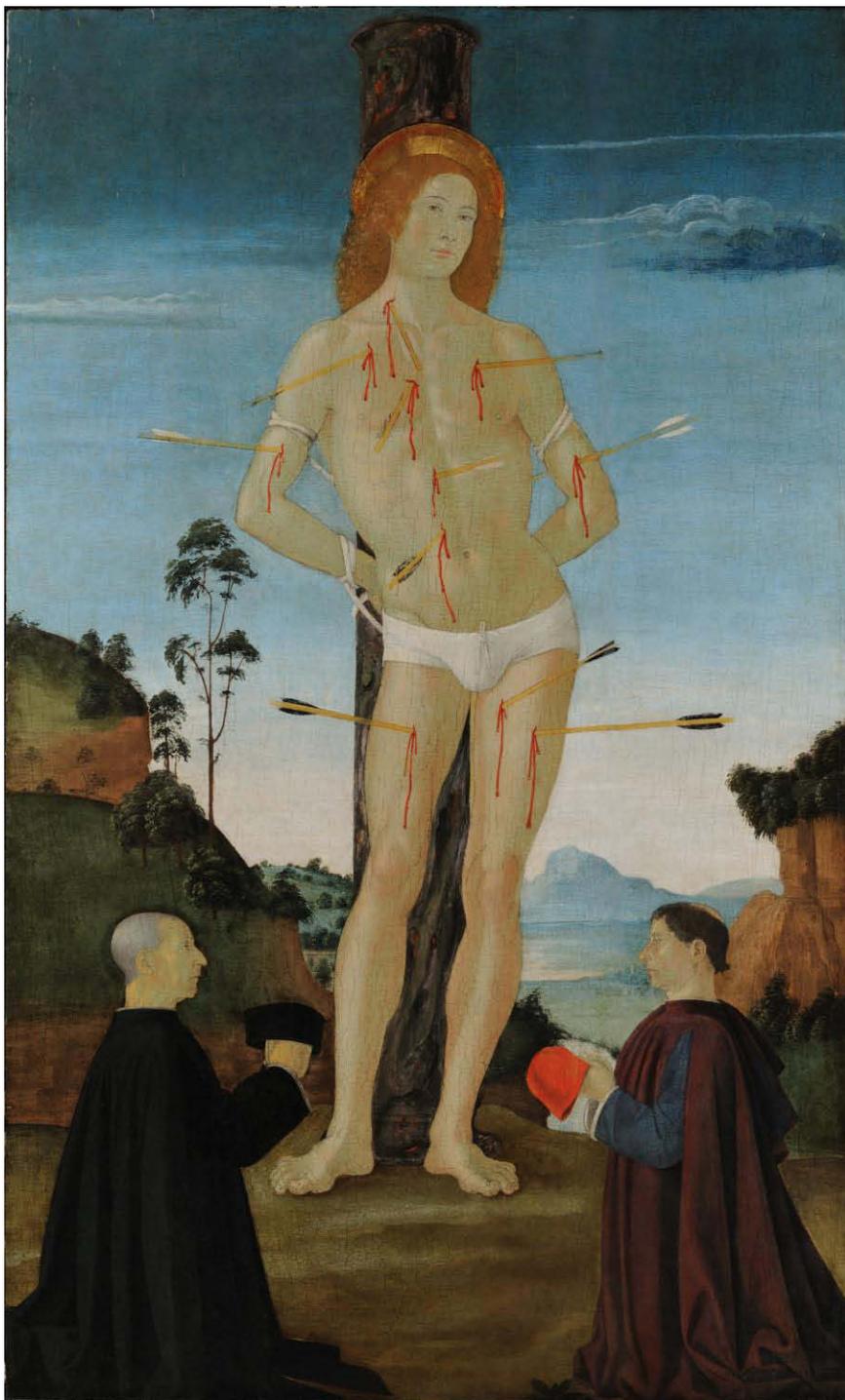


Fig. 3 – Antoniazio Romano, *San Sebastiano fra Onorato II e Pietro Bernardino Caetani d'Aragona*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini.



Fig. 4 – Antoniazio Romano, *San Sebastiano fra Onorato II e Pietro Bernardino Caetani d'Aragona*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini; radiografia.



Fig. 5 – Particolare della freccia sul braccio sinistro di san Sebastiano; radiografia.

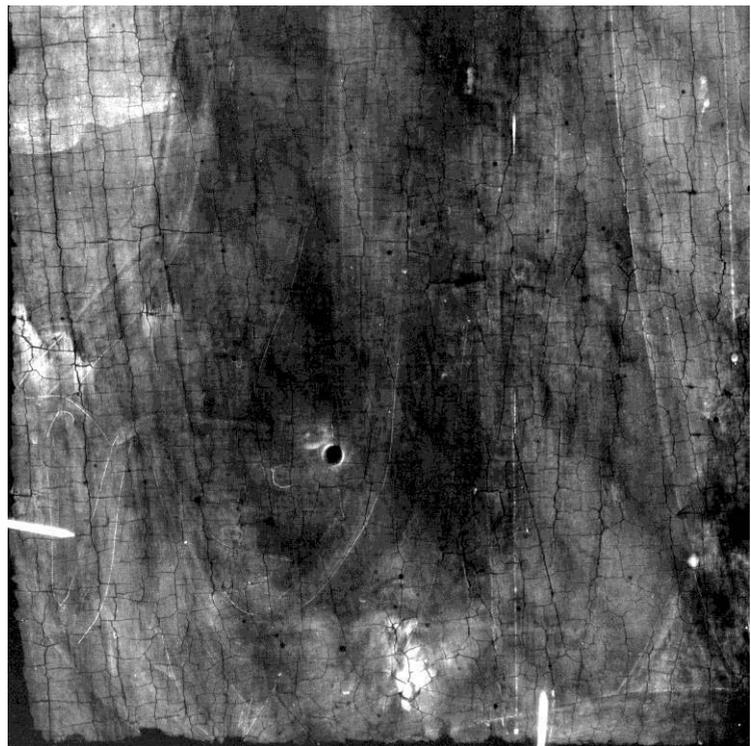


Fig. 6 – Particolare della parte inferiore della veste nera di Onorato II Caetani d'Aragona; radiografia.



Fig. 7 – Particolare della parte inferiore della veste rosso violacea di Pietro Bernardino Caetani d'Aragona; radiografia.

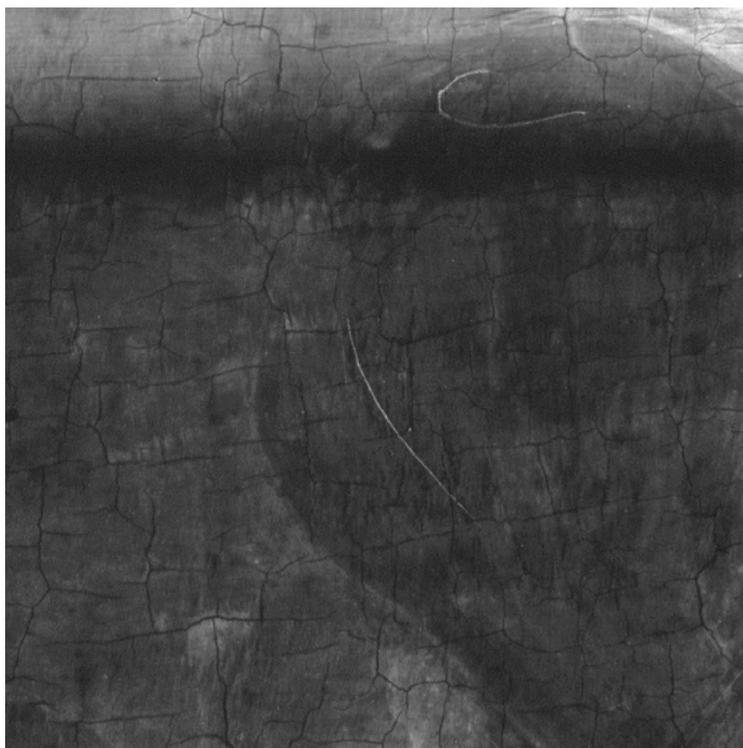


Fig. 8 – Particolare del berretto di Pietro Bernardino Caetani d'Aragona; radiografia.

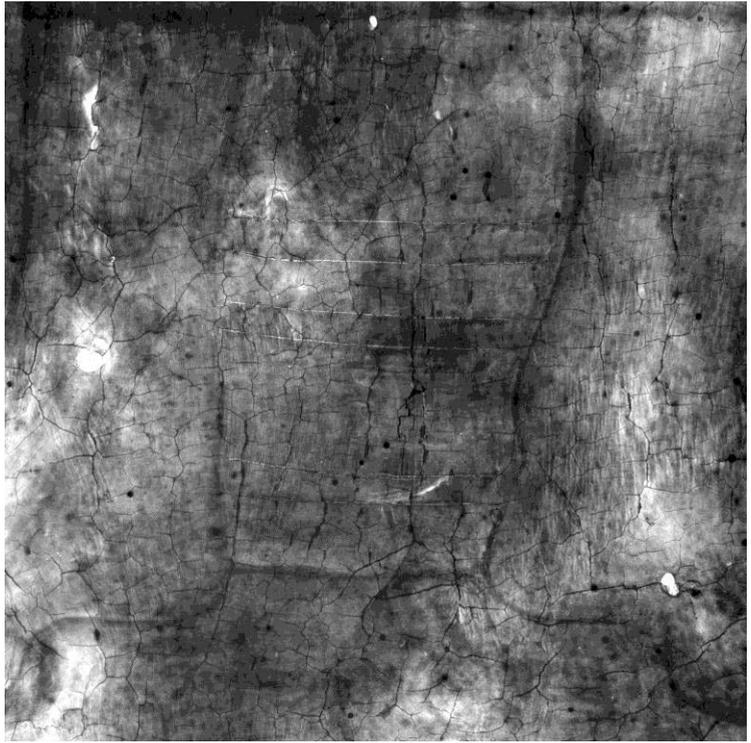


Fig. 9 – Particolare del basamento della colonna; radiografia.



Fig. 10 – Particolare della sommità della colonna; radiografia.



Fig. 11 – Particolare della coscia destra di san Sebastiano; radiografia.

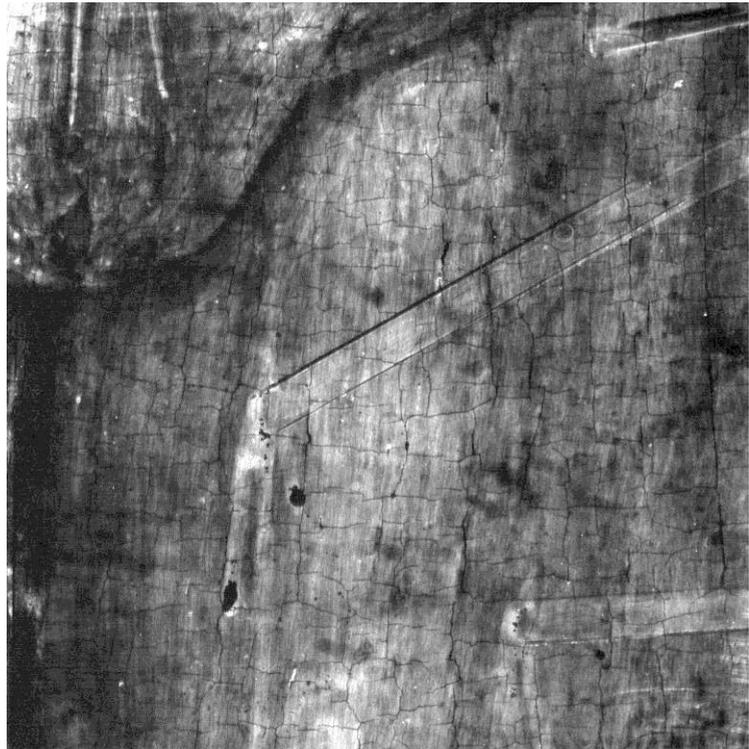


Fig. 12 – Particolare delle frecce sulla coscia sinistra di san Sebastiano; radiografia.

te diversi dal supporto, appare molto meno radiopaco. Nelle immagini radiografiche è visibile con estrema difficoltà la fitta tela di incamottatura che ricopre tutto il supporto¹⁰.

Sono attualmente presenti due traverse le cui immagini radiografiche hanno contorni sfumati a causa del loro profilo smussato.

Il cretto segue in genere le fibre delle tavole. Piccole cadute di colore non stuccate sono presenti in diverse zone concentrate soprattutto nella parte di cielo soprastante l'orizzonte.

Le stuccature sono in genere localizzate lungo le due giunzioni verticali delle tavole, soprattutto nelle zone estreme, in basso ed in alto. Sono anche visibili due farfalle tra l'asse di destra e quella centrale, rispettivamente posizionate poco più di dieci centimetri al disopra della traversa superiore e al di sotto di quella inferiore; l'assenza di farfalle sull'altra giunzione indica che esse sono state inserite, in un passato intervento di restauro, per bloccare il movimento tra le assi che si erano disgiunte, come indicato dal leggero disallineamento che si è prodotto durante il loro rimontaggio (fig. 5).

Le immagini radiografiche attestano l'impiego di incisioni con cui è stato impostato il disegno di alcune aree, quali le vesti dei due donatori, la colonna, le frecce e i due alberi sulla sinistra; ovviamente, le incisioni rettilinee, ossia quelle del profilo della colonna e delle frecce, sono state tracciate con l'ausilio di una riga.

Riguardo alle vesti dei donatori è significativo il fatto che le incisioni delineino non solo il disegno della veste nera di Onorato II Caetani d'Aragona (fig. 6), in quanto esso non sarebbe sta-

¹⁰ D. Ferrara, P. Micheletti, V. Santodonato, *Lavori in corso alla Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini a Roma. Novità e restauri su Antoniazio Romano*, 'Kermes', 75 (2009), pp. 35-43.

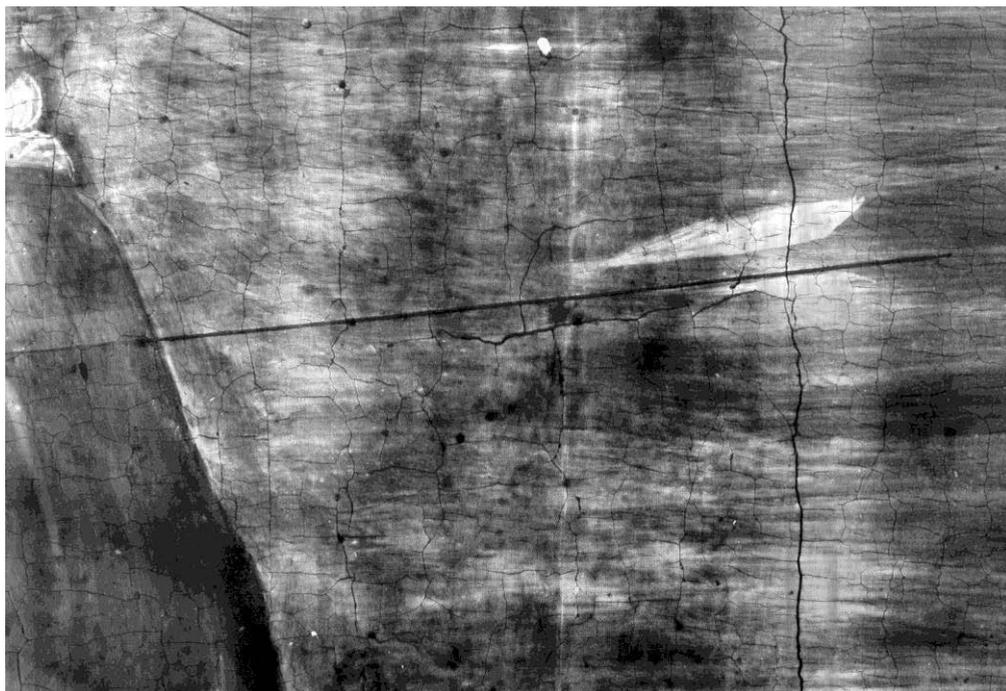


Fig. 13 – Particolare della freccia sul braccio destro di san Sebastiano; radiografia.

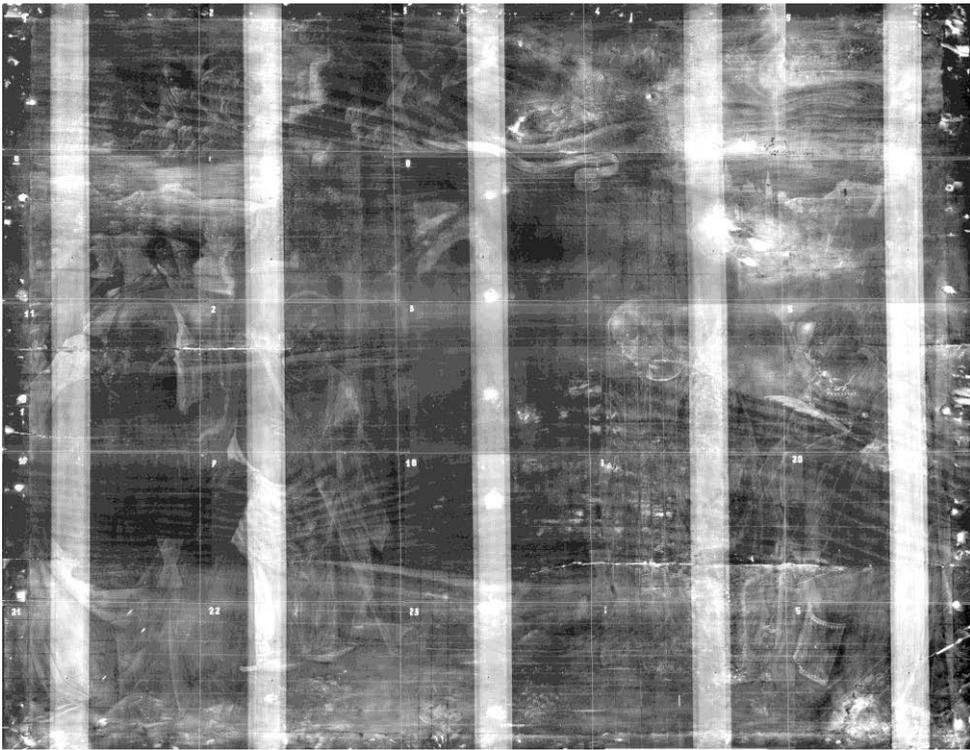
to più percepito dopo la prima stesura del colore, ma anche di quella rosso-violacea del figlio Pietro Bernardino (fig. 7), nonché del berretto rosso dello stesso personaggio (fig. 8), del quale delineano anche il trapasso della luce da chiaro a scuro, in corrispondenza di un'infossatura sulla sommità. Della colonna sono incise le modanature del basamento (fig. 9), il profilo sinistro all'altezza dei fianchi e della coscia del santo, mentre la scarsa radiopacità dell'azzurro scuro del cielo non consente di verificare con la dovuta certezza se anche la sommità sia stata incisa; in ogni caso il solco di tale incisione e le zone immediatamente limitrofe sembrerebbero essere state risparmiate, poiché il profilo dei particolari in esame appare più ampio rispetto alle altre incisioni (fig. 10), così come riscontrato anche in corrispondenza di altri contorni delle figure (fig. 9). Nel caso del profilo sinistro della colonna all'altezza delle coscia sono presenti due incisioni parallele, ma la loro prossimità sembrerebbe indicare una ripresa e non uno spostamento di tale profilo (fig. 11). I solchi che delimitano le frecce sono molto profondi; nella maggioranza dei casi sono state delimitate da due incisioni (fig. 12) e, di rado, solo apparentemente, da una sola (fig. 13). Di particolare interesse sono infine le incisioni che delineano lo scheletro dei due alberi di dimensioni maggiori sulla sinistra (fig. 14): la definizione sommaria dell'impalcatura dei rami non si articola attraverso l'innesto delle linee secondarie sulla principale, bensì con tratti ad U che definiscono le forcelle, il che sembrerebbe indicare, nonostante l'aspetto slanciato, qualcosa di più vicino ai pini marittimi che ai pioppi.

Relativamente alle stesure pittoriche, infine, vanno sottolineati l'ampio debordare della prima stesura del chiaro del cielo, che si sovrappone abbondantemente alla colonna (fig. 11),

attestando pertanto che questa è stata dipinta per ultima, e la scarsissima radiopacità del berretto rosso di Pietro Bernardino Caetani d'Aragona, la cui tonalità molto accesa sembrerebbe essere stata realizzata con cinabro, pigmento particolarmente radiopaco, il che attesterebbe strati sottilissimi di colore, che è poi una caratteristica di tutta la parte figurata di questo dipinto, peraltro assai consunta.



Fig. 14 – Particolare degli alberi a sinistra; radiografia.



Alla pagina precedente:

Figg. 15 e 16 – Antoniazio Romano, *Natività con i santi Andrea e Lorenzo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, visibile e radiografia.

Natività con i santi Lorenzo e Andrea

Sono state irraggiate 25 lastre disposte su 5 righe orizzontali di 5 lastre ciascuna¹¹ (figg. 15 e 16). Le immagini radiografiche evidenziano in modo particolare quanto lo stato di conservazione di quest'opera sia influenzato dai problemi generati dal supporto; problemi che, a giudicare dalle caratteristiche delle tavole impiegate deducibili dalle radiografie, sono insorti probabilmente molto presto a causa di una scelta non ottimale. Il legno utilizzato presenta infatti numerosi nodi e frequenti variazioni dell'andamento delle fibre¹², non sempre parallelo ai bordi delle tavole. Questi dati lasciano supporre tavole provenienti dalla parte inferiore dell'albero e un taglio non radiale.

Le disomogeneità del legno e i frequenti cambiamenti di orientamento delle fibre hanno facilitato l'insorgere di tensioni lungo le giunzioni, e non solo in queste zone, non garantendo più in alcuni casi la continuità meccanica necessaria alla successione supporto/preparazione/pellicola pittorica. Sono infatti visibili delle farfalle inserite nel supporto con l'intento di contrastare il manifestarsi di fenditure o impedirne la propagazione. Per riparare o contenere gli effetti negativi del cattivo supporto è stato anche effettuato il suo assottigliamento e, dopo il riposizionamento delle traverse, l'esecuzione sistematica di una serie di incisioni parallele sul retro, in parte riempite da sottili listelli, per contrastare l'imbarcarsi delle tavole e/o ristabilirne la planarità (fig. 17). In molte zone a questa successione di incisioni parallele si sovrappone, con altro orientamento, lo stesso tipo di lavorazione, operazione probabilmente eseguita proprio a causa della direzione variabile delle fibre del supporto, permettendo così di ridurre le tensioni nelle direzioni più sollecitate¹³.

Alcune zone, come ad esempio il manto della Madonna, appaiono particolarmente provate. Per quanto concerne la risposta radiografica dei materiali pittorici impiegati si sottolinea la presenza, solo su alcune parti del dipinto, di pigmenti con granulometria tale da poter essere facilmente individuata sulle radiografie. Una macinazione non molto spinta è consigliabile per alcuni pigmenti che, come ad esempio l'azzurrite, tendono a perdere intensità con la macinazione; non sembra tuttavia il caso di questo dipinto dove tale caratteristica è associabile a zone in genere di colorazione gialla o, in misura minore, nera, quali, ad esempio, la fascia nera lungo tutto il perimetro del dipinto, il manto giallo ed il bastone di san Giuseppe (fig. 17), la veste dell'angelo in alto a destra, la mangiatoia ed il palo della stalla, il colletto, il bordo, il ricamo sulla dalmatica e il ramo di palma di san Lorenzo (fig. 18) ed infine alcune

¹¹ Tensione e corrente di alimentazione 32 kV e 8.5 mA; tempo di esposizione 60 secondi; distanza fuoco-piano lastre 75 cm. È stata eseguita un'ulteriore ripresa radiografica relativa al solo volto ed alle mani della Madonna. In questo caso la tensione di alimentazione è stata di 30 kV, mentre tutti gli altri parametri operativi sono rimasti invariati. La radiografia in esame è priva di una sigla di identificazione.

¹² Nei punti più critici, per seguire l'orientamento variabile delle fibre, l'amese impiegato per la finitura superficiale ha causato in alcune zone una sgranatura della superficie o la scheggiatura del materiale meno cedevole, difetti superficiali poi tutti colmati dal gesso della preparazione.

¹³ Incisioni verticali si sovrappongono a quelle orizzontali nelle lastre 9, 14, 19, 23 e, parzialmente nella 18; incisioni oblique si sovrappongono a quelle orizzontali nelle lastre 15, 19, 20, 23 e 25; nella lastra 24 incisioni verticali e oblique si sovrappongono alla tessitura orizzontale contemporaneamente.

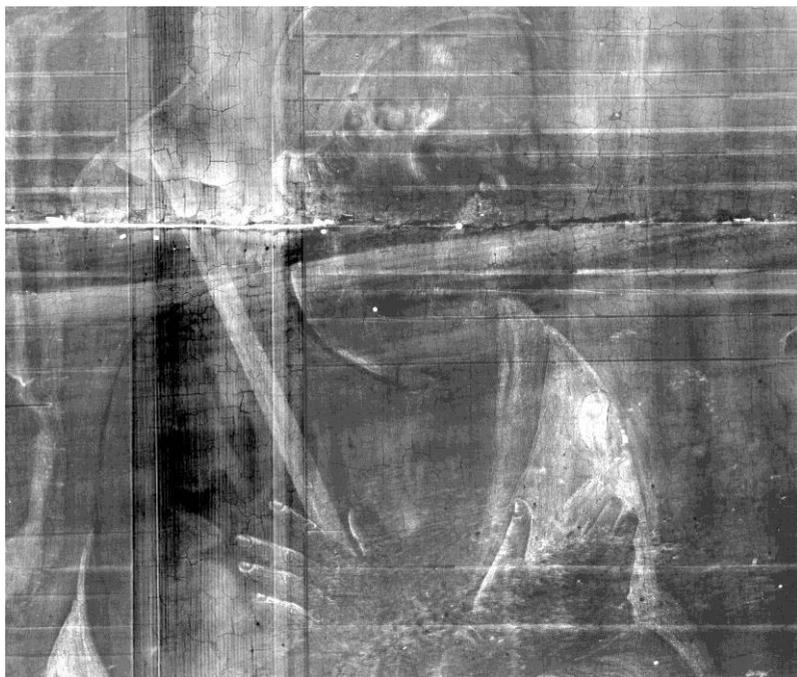


Fig. 17 – Testa e busto di san Giuseppe; radiografia.



Fig. 18 – Testa e busto di san Lorenzo; radiografia.

zone con cadute di colore apparentemente non stuccate. In questo caso e nel caso delle campiture nere, realizzate con un pigmento scarsamente radiopaco (nero di carbone), i corpuscoli più radiopachi potrebbero essere dovuti a granuli più pesanti presenti nel gesso, non visibili dove la stesura pittorica maggiormente radiopaca ricopre la preparazione. Nel caso delle campiture gialle, verdi o brune, i corpuscoli più radiopachi, più frequenti rispetto alla situazione precedente, sono verosimilmente dovuti al giallo di piombo e stagno non finemente macinato, a causa della sua durezza.

Per quanto è possibile giudicare attraverso l'interferenza della struttura del supporto, le stesure pittoriche sono molto pulite, senza mutamenti nei contorni o ampliamenti; l'unica sovrapposizione rilevabile nelle immagini radiografiche è quella del bastone di san Giuseppe, la cui stesura si soprammette interamente al resto della figura (fig. 17); d'altra parte la posizione e l'ingombro stesso del bastone non sono compatibili con la postura della persona, il che potrebbe rendere conto di una variazione intervenuta in un momento molto avanzato della redazione del dipinto.

Relativamente agli incarnati, quelli più chiari della Vergine (fig. 19) e di san Lorenzo (fig. 18), perché investiti dalla luce e perché riferiti a persone più giovani di età, appaiono sensibilmente più radiopachi e con i colpi di luce sottolineati da sottili pennellate.

Altra caratteristica riscontrata negli incarnati è che i contorni esterni appaiono meno radiopachi, come se in loro prossimità fosse stata risparmiata la stesura delle campiture adiacenti, almeno nella fase di abbozzo.

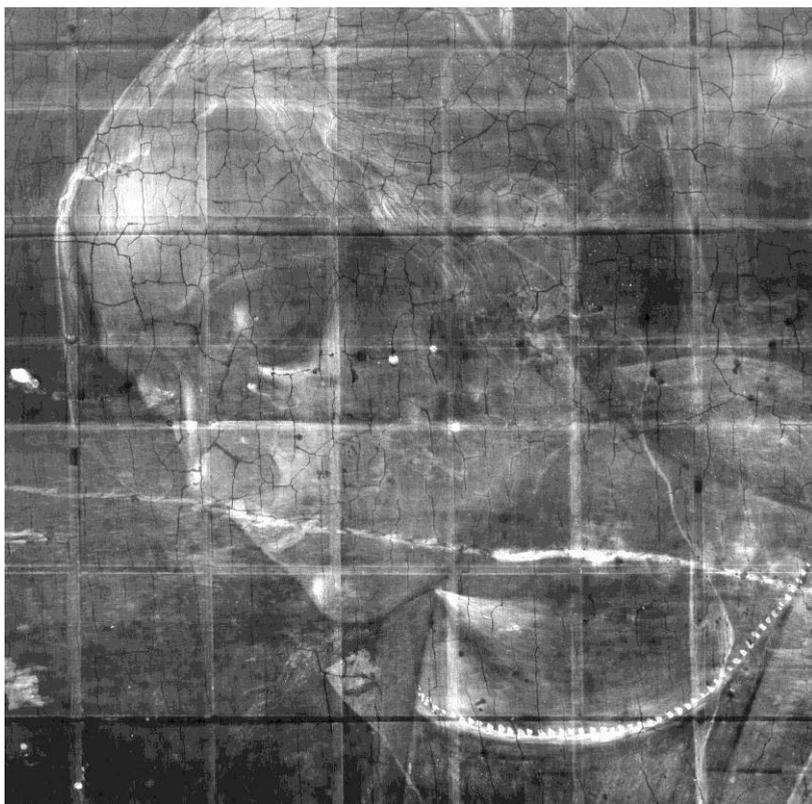


Fig. 19 – Testa della Vergine; radiografia.



Fig. 20 – Anonimo benozzesco, *Santa Liberata e donatori*, Sant'Angelo Romano, chiesa di Santa Liberata; radiografia.

Santa Liberata

Sono state irraggiate 6 lastre disposte su 3 righe orizzontali di 2 lastre ciascuna¹⁴ (fig. 20).

Visto il limitato numero di lastre, non è stato realizzato alcun reticolo di riferimento. La presenza della cornice solidale con la tavola ha determinato inoltre l'impossibilità di ottenere immagini delle zone lungo i quattro lati del dipinto coperte dalla cornice stessa.

Le immagini radiografiche evidenziano il particolare stato di conservazione lacunoso dell'opera. L'entità dei danni, nonché la presenza di pesanti antiche ristesure cromatiche che contrastano fortemente con la sottile pellicola pittorica quattrocentesca, fanno sì che quest'ultima, ove presente, sia percepibile sulle immagini radiografiche in maniera molto minore rispetto a tutto il resto (cadute di colore, stuccature, ristesura del manto della santa, ecc.). Tra le numerose cadute di pellicola pittorica se ne notano alcune dovute allo strappo causato dalla perdita di molte delle decorazioni dorate a missione che profilavano il manto della santa (fig. 21). Relativamente al supporto si possono leggere nettamente l'andamento delle fibre, la presenza di numerosi chiodi e di frammenti e, in maniera molto meno marcata, gallerie da insetti xilofagi i cui fori di uscita sono in genere stuccati. A circa due quinti dell'altezza, partendo dal basso, sono presenti sul retro due chiodi ripiegati uno dei quali tiene ancora un anello, che, verosimilmente, costituivano dei vincoli per il posizionamento o il trasporto del dipinto¹⁵; si rileva inoltre che le due traverse sono fissate ciascuna con una coppia di chiodi posti in posizione asimmetrica¹⁶.

Uniche incisioni presenti sul dipinto sono quelle rettilinee, realizzate con l'ausilio di una riga, che delineano il pavimento e l'ingombro della scritta nella parte bassa della composizione, in quello che a prima vista sembra essere un gradino, almeno a giudicare dalla presenza della scritta, ma che invece, a giudicare dall'andamento delle vesti del diacono inginocchiato, è presumibile sia una soglia sullo stesso piano del pavimento.

Degno di nota è infine il particolare delle dita benedicensi dell'Eterno (fig. 22); in origine se ne vedeva solo una, il medio, poi raddoppiata con l'indice, dipingendovi sopra il contorno separatore tra le due dita e rafforzando con un'ulteriore stesura l'incarnato della seconda stesura del medio.

¹⁴ Stessi parametri di irraggiamento adottati sulla *Natività*.

¹⁵ Ovviamente, questi vincoli nella fascia inferiore dovevano essere abbinati ad altri in quella superiore, forse sul bordo del dipinto, che non rientra nel campo visivo delle radiografie.

¹⁶ In corrispondenza della traversa inferiore sono presenti altri due frammenti di chiodi.



Fig. 21 – Particolare del bordo del manto; radiografia.

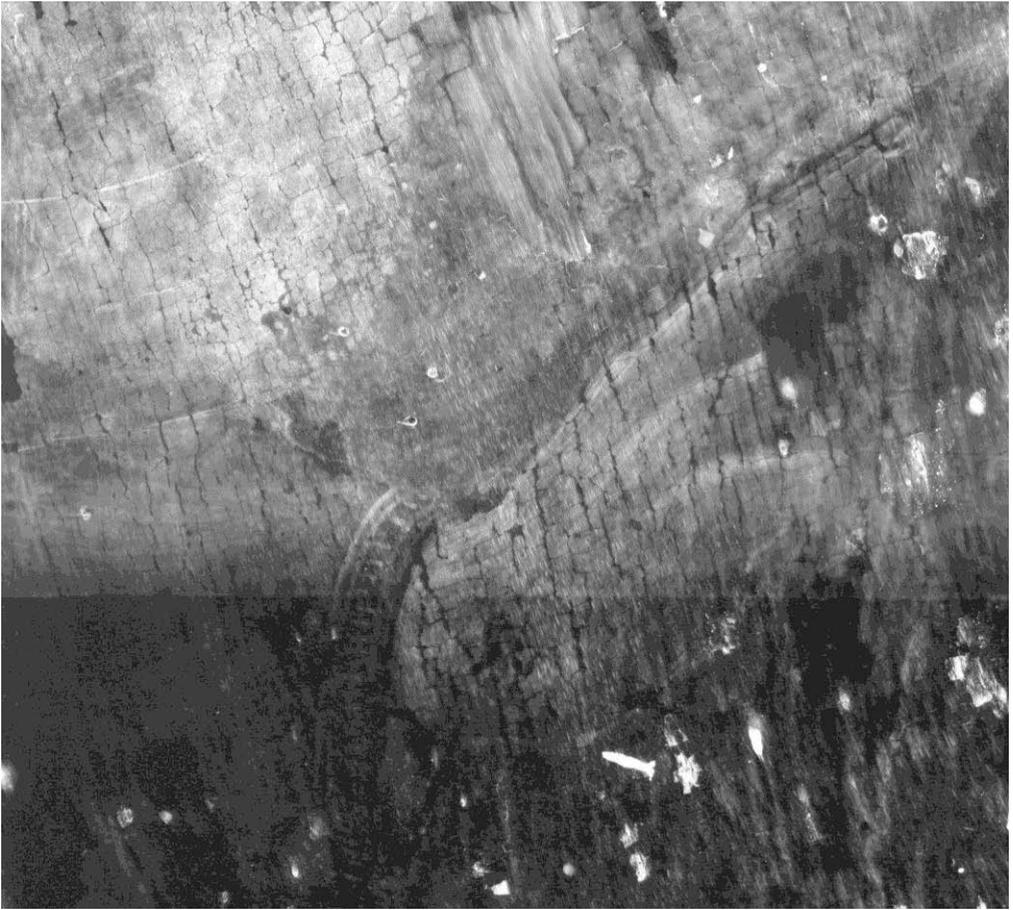


Fig. 22 – Mano benedicente dell'Eterno; radiografia.

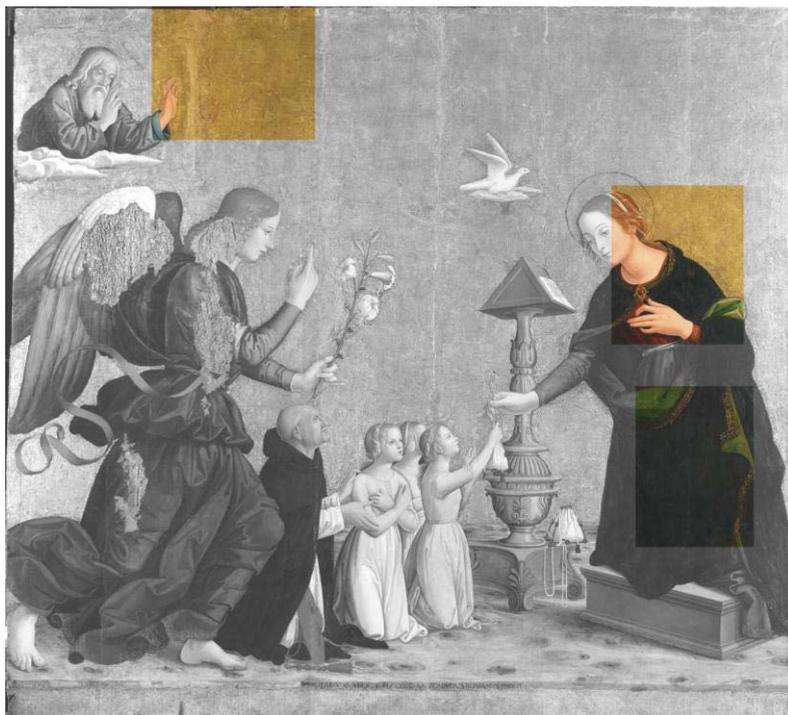
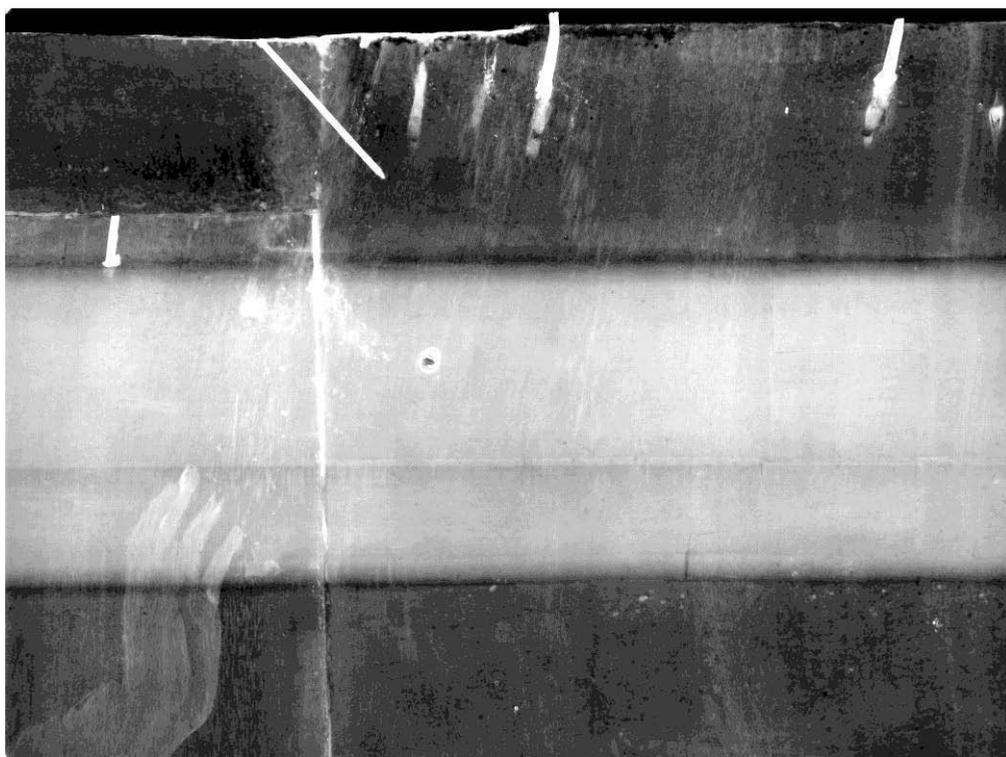


Fig. 23 – Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere*, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, posizione delle zone indagate.

Fig. 24 – giunzione destra dei frammenti nell'angolo superiore sinistro; radiografia.



Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere

Sono state effettuate solo tre riprese¹⁷, una in corrispondenza del lato destro del frammento con l'Eterno e due sulla figura di Maria (fig. 23), per evidenziare eventuali elementi interni della struttura del supporto.

Non sono stati rilevati elementi di rinforzo interno tra le commessure delle tavole. La lastra effettuata in corrispondenza della giunzione del frammento con l'Eterno (fig. 24) mostra sul lato superiore alcuni fori di chiodi, con due pezzi metallici solo in prossimità dell'uscita, il che testimonia che in passato sono stati estratti e che si sono spezzati durante tale operazione perché fortemente corrosi. Un altro pezzo di chiodo è situato sulla sommità dell'inserito, ma non nel frammento di dipinto più piccolo col fondo dorato originale posto a completare in altezza l'inserito stesso con l'Eterno: ciò potrebbe indicare che la parte sommitale del frammento con l'Eterno coincideva con l'originario bordo superiore del dipinto. Sempre in relazione al listello perimetrale soprastante, si sottolinea la presenza di un chiodo di fattura moderna posto diagonalmente per ancorarlo al resto del supporto. Sulla traversa dell'inserito (fig. 24) e in corrispondenza della spalla e del gomito di Maria (fig. 25) si vedono le impronte di cavicchi a vite probabilmente inseriti in passato per sostenere la tavola e poi estratti.

Il fondo oro risulta scarsamente radiopaco, al punto che nelle immagini radiografiche non si evidenzia il ricco decoro punzonato. Unica eccezione è costituita dalla zona adiacente alla spalla della Vergine (fig. 25), nella quale i puntini della punzonatura appaiono fortemente radiopachi perché riempiti dai residui di colore azzurro di una ridipintra rimossa, peraltro facilmente identificabile anche all'osservazione diretta, che allargava incongruamente la figura.

Per quanto riguarda le stesure pittoriche, si leggono molto bene quelle degli incarnati, perché ricche in biacca, pigmento fortemente radiopaco, mentre le altre si distinguono con difficoltà. Il fatto che nel manto della Vergine si leggano le stesure del risolto verde ma non quelle dell'azzurro fortemente scurito (fig. 26) potrebbe significare che quest'ultimo, a differenza del verde, non è stato realizzato con pigmenti a base di rame o che gli strati pittorici che li contengono sono molto più sottili.

Tornando agli incarnati, i contorni più radiopachi della mano sinistra della Vergine (fig. 25) indicano che essi sono stati risparmiati, verosimilmente per evitare il contatto tra stesure non asciutte.

Si nota infine l'innalzamento di circa un centimetro del rabbuffo del risolto verde del manto della Vergine, sopra il gomito sinistro (fig. 25), che è andato a sovrapporsi all'azzurro scuro del manto.

¹⁷ Tensione e corrente di alimentazione 40 kV e 5 mA; tempo di esposizione 120 secondi; distanza fuoco-piano lastre 120 cm.



Fig. 25 – Zona in corrispondenza della spalla della Vergine; radiografia.



Fig. 26 – Zona in corrispondenza del manto della Vergine sulla coscia sinistra; radiografia.

Resurrezione

Sono state effettuate tre riprese che coprono gran parte del lato destro del dipinto tra le due traverse orizzontali, per evidenziare eventuali elementi di rinforzo nella giunzione delle tavole¹⁸.

Relativamente al supporto, lungo tutta la linea di giunzione non si rileva alcun elemento di rinforzo interno quali, ad esempio cavicchi o ranghette (fig. 27).

Le cadute di colore, sebbene frequenti, sono in genere di piccola entità.

Le incisioni relative alle linee di costruzione del sarcofago sono ben evidenti; esse appaiono più chiare, in quanto riempite dalla materia pittorica fortemente radiopaca del sarcofago stesso. Altre linee incise, in questo caso più scure, sono leggibili nella parte bassa del dipinto e sono relative alla lancia poggiata sul terreno.

I personaggi nello sfondo sono stati tutti dipinti sulla stesura del paesaggio, del cui abbozzo sono molto evidenti le larghe pennellate, a causa della forte radiopacità dei pigmenti impiegati.



Fig. 27 – Marcantonio Aquili, *Resurrezione*, Rieti, Museo Civico, ricostruzione dell'immagine radiografica della parte esaminata.

¹⁸ Stessi parametri di irraggiamento adottati sull'*Annunciazione*.

Costruzione delle immagini e trasposizione del disegno nella bottega di Antoniazzo

Chiara Merucci, Claudio Seccaroni

Nella produzione di Antoniazzo Romano e della sua bottega è possibile osservare la riproposizione di schemi e figure che tornano attraverso gli anni e le varie tecniche pittoriche, in opere che vedono l'intervento diretto del maestro o che sono attribuite più genericamente alla bottega e/o a collaboratori. Il confronto fra i cicli pittorici in varie zone di Roma e del Lazio lascia immaginare un clima di collaborazione che implica il passaggio di modelli anche da una bottega all'altra¹⁹, nonché lo scambio o la circolazione delle maestranze²⁰, in un gioco di rimandi che potrebbe essere infinito. Il ripetersi di tali schemi compositivi sollecita un approfondimento sulle tecniche di costruzione dell'immagine e di trasposizione dei disegni che faccia luce sull'attività del pittore e consenta di dimostrare quanto intuito solo per assonanza, e cioè la costruzione di immagini creando una nuova composizione a partire da un modello, attraverso cartoni e patroni. La temporanea concentrazione di un cospicuo numero di dipinti di Antoniazzo Romano e della sua attiva bottega nella recente esposizione presso Palazzo Barberini²¹ è stata dunque di stimolo per intraprendere una verifica diretta sulle opere, attraverso l'esecuzione di rilievi su fogli trasparenti e di riflettografie IR²². Il copioso materiale raccolto ha pertanto consentito di esplorare i metodi con cui Antoniazzo Romano e la sua bottega progettavano le composizioni, trasferivano il disegno sul supporto pittorico e poi vi impostavano la costruzione preliminare alle stesure pittoriche vere e proprie.

Uso di cartoni per intere composizioni o figure

Mediante l'esecuzione di rilievi di alcune figure su fogli trasparenti è stato verificato l'effettivo impiego di cartoni, anche in quei casi in cui la composizione risulta poi variata nella sua inte-

¹⁹ La ricerca sull'importanza dei modelli iconografici è ampia, si vedano fra gli altri A. Barbuto, *L'illusionismo prospettico nella pittura a Roma tra il 1480 e il 1490: matrici antiquariali e ricerche rinascimentali*, in Marco Palmezzano e il rinascimento nelle romagne, catalogo dell'esposizione (Forlì, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006), a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei), Cinisello Balsamo, 2005, pp. 71-80, che offre alcuni spunti proprio a proposito della pittura di Antoniazzo; ma anche, per uno sguardo più ampio, T. Mozzati, *Produzione in serie, derivazioni e modelli: Perugino e la bottega di Andrea del Verrocchio*, in *Perugino: il divin pittore*, catalogo dell'esposizione (Perugia, 28 febbraio-18 luglio 2004) a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, A. Marabottini, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 95-103; C. La Malfa, *Invenzioni, modelli e copie: Pintoricchio disegnatore e il rapporto con Perugino, la bottega umbra del primo rinascimento e Raffaello*, in *Pintoricchio*, catalogo dell'esposizione (Perugia e Spello, 2 febbraio-29 giugno 2008), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 347-379.

²⁰ P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano, 2004, pp. 167-169.

²¹ A. Cavallaro, S. Petrocchi, *Antoniazzo Romano Pictor Urbis. 1435/1440-1508*, catalogo dell'esposizione (Roma, 1 novembre 2013-2 marzo 2014), Cinisello Balsamo, 2014.

²² Le riflettografie IR sono state effettuate con fotocamera digitale SONY V1-DSC, obiettivo Carl Zeiss 7/28 e con filtro con limite di sensibilità 0.95 µm.

rezza, in quanto le figure (o parti consistenti di esse) oltre ad essere congruenti si sovrappongono perfettamente. È questo il caso, ad esempio, della santa Illuminata nella pala a Montefalco e della santa Lucia negli affreschi staccati nella Camera di Santa Caterina in Santa Maria sopra Minerva²³. Il dato è ancor più interessante in quanto, oltre ad estrapolare la figura da una composizione più vasta, siamo in presenza di differenti supporti: la tavola per il dipinto di Montefalco ed il muro per l'affresco staccato alla Minerva, cui verosimilmente deve essere aggiunta almeno la testa della sant'Elena al centro dell'affresco del catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme, della quale è stata recentemente sottolineata la stretta parentela con la santa Illuminata²⁴. Riguardo agli anni in cui si colloca l'esecuzione di queste tre opere, e quindi il riciclo del cartone, si osserva che le sante Illuminata e Lucia sono state realizzate praticamente nello stesso lasso di tempo (1488-89), mentre il ciclo di Santa Croce in Gerusalemme è posteriore di circa un lustro, in quanto riferibile al 1492-95.

Da un medesimo cartone sono stati ricavati anche l'affresco staccato con l'*Annunciazione* sempre alla Minerva e il dipinto su tavola con lo stesso soggetto nella chiesa di Santa Maria del Gonfalone a Palombara Sabina, ascrivito alla bottega di Antoniazio, in quanto delle due figure della Vergine sono perfettamente sovrapponibili, forse con leggerissimi slittamenti, la testa e l'incrocio delle mani fino all'impostazione dei polsi, mentre dell'angelo annunciante si sovrappongono le pieghe del profilo del busto e le due braccia sollevate nonché, con una leggera rotazione verso il basso, il braccio che impugna il giglio. Le pieghe dell'abito dell'angelo sono conservate meglio nella tavola, restituendoci un'immagine più mossata, che accompagna il moto con cui l'angelo va incontro alla Madonna. Lo stesso modulo torna su scala leggermente ridotta nell'*Annunciazione* del Pontificio Collegio Germanico-Ungarico, mantenendo la rotazione del braccio verso il basso, nonostante la posizione eretta delle figure. Anche in questo caso siamo in presenza di opere la cui esecuzione non è distante nel tempo.

Il reimpiego della figura isolata di santa Illuminata e la distanza tra la Vergine e l'angelo annunciante, che varia in funzione della larghezza del dipinto, fa inoltre presupporre l'uso di cartoni parziali, contenenti ciascuno una singola figura, il che semplificava le operazioni di trasferimento del disegno, soprattutto sui ponteggi, oltre al fatto che implicava una modularità che, come avremo occasione di verificare più avanti, era adottata in maniera consistente e su differenti scale.

Nei dipinti su tavola la riproposizione di figure dimensionalmente identiche, ma variate nelle mutue distanze, poteva, ovviamente, essere conseguita anche traslando l'intero cartone nel trasferimento del disegno delle varie figure; ma ancora una volta ci piace pensare all'uso modulare di cartoni sezionati figura per figura, che sicuramente facilitava l'operatività anche per i dipinti su tavola. Il confronto delle due *Natività* della sacrestia del duomo di Civita Castellana e della Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini è a questo proposito emblematico: la sovrapposizione è totale per il Bambino e per la Madonna, mentre per il san Giuseppe la

²³ Coincidono perfettamente il volto, fino all'impostazione delle spalle con i capelli che ricadono dietro e il braccio sinistro, leggermente piegato, che sostiene il libro, quindi parti significative dell'impostazione della figura.

²⁴ A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano, pittore "dei migliori che furono allora in Roma"*, in Cavallaro-Petrocchi, *Antoniazzo Romano Pictor Urbis. 1435/1440-1508*, cit., pp. 20-47, in particolare p. 38. Per le strette affinità di altre figure del ciclo di Santa Croce in Gerusalemme con quelle presenti in altri dipinti su tavola, non ultima la pala ora a Montefalco, si veda, V. Tiberia, *L'affresco restaurato con Storie della Croce nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Todi, 2001, p. 56.

sovrapposizione concerne solo il volto e, forse, alcune pieghe del manto avvolto attorno alle gambe. La distanza tra le figure muta con l'impaginato, che asseconda le dimensioni generali del dipinto. Nel catalogo della recente esposizione è stata anticipata di un decennio circa la realizzazione della piccola ancona di Civita Castellana (1475-80), per la cui esecuzione è stata pure ipotizzata la presenza di un collaboratore, rispetto all'ariosa pala di Palazzo Barberini (1485-90); certo è che nel dipinto più piccolo le figure si inseriscono a fatica, risultando malamente tagliate dai bordi della tavola, il che fa supporre che i cartoni non siano stati approntati per quest'opera, a meno di non tornare a collocarle nello stesso periodo, come aveva proposto, ad esempio, Antonio Paolucci²⁵, il che attesterebbe il riuso sul dipinto piccolo dei cartoni approntati per quello di dimensioni maggiori. Per queste composizioni è possibile immaginare un modello che ha sensibilmente influenzato la comunità artistica: il gruppo della Madonna con lo sguardo abbassato e le mani giunte rivolta verso il Bimbo, appoggiato su un lembo del suo mantello e con un poco di paglia sotto la testa, richiama alla memoria ad esempio il medesimo gruppo realizzato dal Pinturicchio nella *Natività* della cappella di San Gerolamo in Santa Maria del Popolo, datata al 1483, che rimanda a sua volta allo stesso soggetto realizzato nella piccola pala di Filippo Lippi per il convento di Annalena a Firenze, oggi conservata agli Uffizi, ed apre ad una circolarità di rimandi che è stata ampiamente indagata ed esula dai limiti del nostro intervento²⁶. Su questa linea di riflessioni è però possibile individuare oltre a quelle già citate altre famiglie compositive che ritornano più volte nelle opere di Antoniazio, come ad esempio le figure del Padre Eterno, presente sia nel *Redentore benedicente fra i santi Pietro e Paolo* di Zagarolo, sia nella cimasa dell'*Annunciazione* di Civita Castellana, non venuta in mostra, sia anche se con qualche rigidità in più, nella lunetta del trittico con la *Resurrezione* di Marcantonio Aquili del Museo Civico di Rieti.

Uso modulare dei cartoni per parti o elementi di figure

Come è stato accennato in apertura, prima di iniziare questa ricerca si è avuto il sospetto dell'impiego di cartoni o patroni anche per parti separate di figure, in particolare volti, piedi e mani, cosa che è risultata verificata. Ad esempio, i contorni del piede destro di san Sebastiano nel dipinto di Palazzo Barberini si sovrappongono a quelli dei piedi desti di san Paolo nella pala anch'essa a Palazzo Barberini, di san Nicola da Tolentino (che emerge attraverso il tassello che ha eliminato le ridipinture cinquecentesche) nella pala di Montefalco, del Redentore benedicente nel trittico della chiesa di San Lorenzo a Zagarolo e del san Pietro nel trittico della chiesa di San Pietro a Fondi, mentre i contorni del piede sinistro del *San Sebastiano* Barberini si sovrappongono a quelli dei piedi corrispondenti di san Francesco nella pala di Palazzo Barberini, di san Pietro nel trittico di Fondi e di sant'Antonio da Padova di Rieti. La sovrapposizione appare ancor più significativa se teniamo presente che tra un dipinto e l'altro possono intervenire anche differenze non sempre trascurabili nell'altezza delle figure; unico accorgimento in questo caso adottato è quello di far scomparire il mignolo, il che fa sembrare, solo apparentemente, più piccole le proporzioni.

Dunque sembra fondata la supposizione che nella bottega di Antoniazio, la costruzione delle figure potesse essere eseguita scomponendole modularmente, impiegando cartoni o sagome,

²⁵ A. Paolucci, *Antoniazzo Romano. Catalogo completo*, Firenze, 1992, pp. 70 e 76.

²⁶ C. La Malfa, *Pinturicchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Cinisello Balsamo, 2009.

il che non vuol escludere il ricorso in altri casi anche a disegni di repertorio, da riprodurre in scala sul cartone. È a questo proposito degna di rilievo la non sovrapposibilità dei piedi dei due santi nel trittico di Fondi, che a prima vista sembrerebbero congruenti, il che tiene conto dell'accortezza di non far apparire meccanica e ripetitiva l'esecuzione di questi particolari all'interno di una medesima opera. Altro dato di rilievo è che le opere citate, per le quali si ipotizza il riciclo di cartoni parziali, si dispiegano per oltre un ventennio, dal 1476 del trittico di Fondi al 1497 per quello di Zagarolo.

Passando alle mani, è stata verificata la sovrapposibilità della destra del san Francesco nella pala di Palazzo Barberini, con quella del sant'Antonio da Padova del Museo Civico di Rieti e della mezza figura di Santa Caterina nella Pinacoteca Fortunato Duranti di Montefortino.



Fig. 28 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino, i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato Il Caetani*, Fondi, chiesa di San Paolo apostolo, particolare del manto di san Paolo; riflettografia IR.



Fig. 29 – Maestro della Pala Vitetti, *Madonna col Bambino e santi*, collezione privata, particolare del manto di san Paolo; riflettografia IR.

Un altro caso interessante concerne l'identità della struttura del pannello del manto di san Paolo nel trittico di Fondi (fig. 28) e nella pala Vitetti (fig. 29), opere la cui esecuzione è scalata di soli due anni²⁷, il che attesta una circolazione dei cartoni, e non solo delle maestranze, tra botteghe differenti.

L'impiego di cartoni parziali (con mani, piedi, ecc.) poteva avvenire sia durante la preliminare messa a punto del cartone definitivo, sia nella trasposizione finale sulla tavola, aggregando elementi derivati da cartoni separati per ricomporre l'intera figura. Una conferma in quest'ultima direzione è avvenuta dalle indagini riflettografiche del trittico di Fondi, che hanno mostrato proprio nei piedi di san Pietro la presenza dei puntini dovuti allo spolvero che definiscono l'intera sagoma del piede, compreso il taglio orizzontale in corrispondenza della caviglia, e la non corrispondenza con l'orlo della tunica in questo caso lo evidenzia maggiormente (fig. 30), indicando l'impiego di fogli traforati per il trasferimento a parte del disegno di questo particolare anatomico.

Nei dipinti di Antoniazio indagati mediante riflettografia IR l'individuazione dei puntini dovuti allo spolvero non risulta comunque agevole e sistematica in quanto, solitamente, il disegno trasferito con questa tecnica doveva essere confermato con un altro medium grafico, per poi rimuovere i prodotti pulverulenti e incoerenti dello spolvero, che altrimenti avrebbero sporcato l'esecuzione pittorica²⁸, a meno che non fossero stati fissati, ad esempio applicando lo spolvero su una base leggermente inumidita di colla. Comunque, nella maggior parte dei casi, un'eventuale sopravvivenza del tracciato a spolvero avveniva solo a livello di residui, limitatamente a una non adeguata rimozione o a piccoli quantitativi fissati dal mezzo liquido utilizzato con il pennello²⁹.

Probabilmente Antoniazio è ricorso in maniera sistematica al riporto del disegno iniziale mediante spolvero, nonostante l'impossibilità di attestarne in maniera sistematica attraverso le indagini riflettografiche per i sopracitati motivi tecnici, in quanto a livello residuale, le sue tracce sono state più volte individuate, come ad esempio nelle pieghe con cui la veste della santa Illuminata ricade sul terreno nella pala ora a Montefalco (fig. 31), nello sbuffo rigonfio sull'addome della veste dell'arcangelo nell'*Annunciazione* di Palombara Sabina, nel *San Gerolamo penitente* del Museo Poldi Pezzoli, e il dato è ancor più significativo viste le dimensioni contenute dell'opera, in alcuni dettagli del *San Francesco* nel Museo Civico di Rieti (ali del Cristo-cherubino, contorno del saio vicino al cordone al confine col terreno, incarnati?) e nel manto del Cristo nel *San Vincenzo Ferrer con committente* del Museo del Convento di Santa Sabina.

²⁷ Non sono invece state tratte dal medesimo cartone le figure di san Pietro nelle due pale, nonostante sia stata sottolineata la riproposizione in controparte dell'assetto generale della figura.

²⁸ Cennino, nel capitolo CXXII (*Come si disegna in tavola con carbone e raffermo con inchiostro*) del suo trattato, prevede la ripassatura a pennello e la rimozione della polvere di carbone con un mazzetto di penne di gallina o d'oca. C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, 2003, pp. 149-150.

²⁹ Riguardo alla sopravvivenza del tracciato dello spolvero in toto e non a livelli residuali cfr. C. Périer-d'Ieteren, *Dessin au poncif et dessin perforé*, 'Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique', 19 (1982-83), pp. 74-93; J. Jennings, *Infrared visibility of underdrawing techniques and media*, in "Le dessin sous-jacent dans la peinture", Colloque VI (Louvain-la-Neuve, 12-14 settembre 1985), Louvain-la-Neuve, 1987, pp. 241-252; P. Riitano, C. Seccaroni, *Attorno all'imprimatura*, in *Raffaello: la rivelazione del colore. Il restauro della Madonna del cardellino della Galleria degli Uffizi*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, A. Natali e P. Riitano, Firenze, 2008, pp. 95-103.



Fig. 30 – Antoniazio Romano, *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato Il Caetani*, Fondi, chiesa di San Paolo apostolo, particolare dei piedi di san Pietro; riflettografia IR.



Fig. 31 – Antoniazio Romano, *I santi Vincenzo di Saragozza, Illuminata e Nicola da Tolentino*, Montefalco, Museo Comunale di San Francesco, particolare dei piedi di santa Illuminata; riflettografia IR.

Nei dipinti su tavola la possibilità di rimuovere il tracciato dello spolvero e la sua successiva conferma a pennello o con un medium secco era funzionale all'esecuzione di un underdrawing finale dal tratto estremamente pulito, ordinato ed essenziale, funzionale a un'esecuzione pittorica con strati sottili di colore, altrettanto diligente e pulita.

La figura del citato *San Gerolamo penitente* del Museo Poldi Pezzoli è stata utilizzata su scala maggiore e in controparte negli affreschi della Minerva. Ridotte alle stesse dimensioni, sebbene le analogie si spingano anche alla struttura delle pieghe, le due figure non si so-

vrappongono il che potrebbe indicare che il cartone dell'affresco è stato tratto in maniera piuttosto libera da quello del dipinto su tavola.

Negli affreschi staccati nella Camera di Santa Caterina in Santa Maria sopra Minerva le tracce di spolvero si trovano evidenti in varie zone. Ad esempio, nel *San Gerolamo penitente* esse caratterizzano i dettagli anatomici degli occhi e della bocca, mentre nell'*Annunciazione* sono presenti nelle mani dell'Eterno. In entrambi i casi esse coesistono, all'interno di una medesima giornata esecutiva con differenti tecniche del riporto del disegno (fig. 32), e ciò si accorda con l'uso modulare di cartoni per mani e piedi, come riscontrato sulle tavole.

Ultima osservazione relativa all'impiego dei cartoni concerne la testa di Onorato II Caetani d'Aragona, ritratto nel trittico di Fondi e nel *San Sebastiano con donatori* di Palazzo Barberini. Nonostante la medesima identità dell'effigiato, i tratti non coincidono, a parte i segni dell'età, il che attesta l'impiego di differenti cartoni; d'altra parte le due opere sono separate da circa un decennio. Nel *San Sebastiano* Barberini, inoltre, una volta ribaltate, non si sovrappongono, nemmeno parzialmente, le due figure dei donatori affrontati, sottolineando che la riproposizione modulare interviene solo per le figure 'di repertorio'.



Fig. 32 – Antoniazio Romano e bottega, *Annunciazione*, Camera di Santa Caterina, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, particolare delle mani dell'Eterno; luce radente.

Disegno a pennello

Il disegno a pennello, sistematicamente identificato, assume caratteristiche leggermente differenti a seconda della tipologia di campiture cui soggiace. Il suo tratto è estremamente fine, pulito ed essenziale al di sotto degli incarnati³⁰ e dei panneggi più chiari, e leggermente più ricco, dettagliato e meno sottile al di sotto ai panneggi aventi tonalità meno chiare (fig. 33), e, sempre per motivi di visibilità, più spesso al di sotto di quelle scure (fig. 34).

Eccezionale è invece il ricorso al disegno con un medium secco, apparentemente ravvisabile solo in pochi tratti dell'underdrawing del manto di san Paolo nel trittico di Fondi (fig. 35). Il fatto che gran parte del manto sia stato invece disegnato a pennello fa supporre che questi sparuti tratti con il medium secco siano stati tracciati per definire linee inavvertitamente tralasciate nel ribadire con il pennello quanto definito con lo spolvero.

Nella pala di Subiaco il disegno a pennello delinea tutta l'anatomia del Bambino, anche nelle parti coperte dal panno giallo (fig. 36), soluzione verosimilmente adottata per ottenere una resa più naturalistica del fine pannello serico che avvolge la figura, mentre nella *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano di Velletri proveniente dalla cappella dei santi Ponziano ed Eleuterio nella cripta del duomo al di sotto del drappo rosso-violaceo, di una stoffa più consistente, sono delineati solo i tratti del braccio sinistro (fig. 37).

Poco frequente, ma non rara, è la definizione col pennello del disegno di elementi architettonici. Nella *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco* di Palazzo Barberini le linee di costruzione del trono sono state tracciate a pennello, con segni larghi, mentre sono totalmente invisibili all'IR, perché eseguite solo con lacca rossa, le decorazioni delle lesene e i due rosoni ai lati della nicchia, il che attesta l'assenza di un disegno preliminare insieme alla struttura del trono per questi dettagli non secondari. Sempre in relazione alla definizione del trono si sottolinea che la cornice della nicchia era stata impostata più ampia, fino a lambire il soprastante architrave, così come era pure stato impostato più in alto il basamento, che sfiorava il bordo del manto della Vergine (la stessa linea orizzontale a pennello sembrerebbe intravedersi anche a sinistra di san Paolo, mentre in corrispondenza dell'altro lato verticale della pala, a destra di san Francesco se ne intravedono due tracciate a pennello a una quota superiore). Si sottolinea infine che il disegno a pennello che imposta la struttura del trono non si interrompe in corrispondenza della corona soprastante la Vergine e del drappo che ricopre la seduta, ma ciò appare del tutto normale, in quanto l'inserimento di tali particolari veniva impostato dopo la definizione della struttura cui essi si dovevano sovrapporre.

Il confronto delle due *Natività* di Civita Castellana e di Palazzo Barberini, come sopra specificato desunte dal medesimo cartone, attesta la trasposizione del disegno da parte di più mani, forse anche all'interno della stessa opera. L'underdrawing pulito e diligente sottostante gli incarnati ha un tratto leggermente più pesante ed esitante nel dipinto di Civita Castellana (figg. 38 e 39); limitatamente alle stesure rosse a base di lacche, trasparenti alla radiazione IR, nello stesso dipinto altrettanto pesante ed esitante, nonché disordinato, appare l'underdrawing del manto di san Giuseppe (fig. 40), mentre quello della veste della Vergine (fig. 41) è essenziale, nitido e sicuro.

³⁰ Ovviamente non devono essere presi in considerazione i tratti più scuri, che appartengono a una ripassatura finale dei contorni al termine delle stesure cromatiche come, ad esempio, nella *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano di Velletri. Cfr. fig. 37.

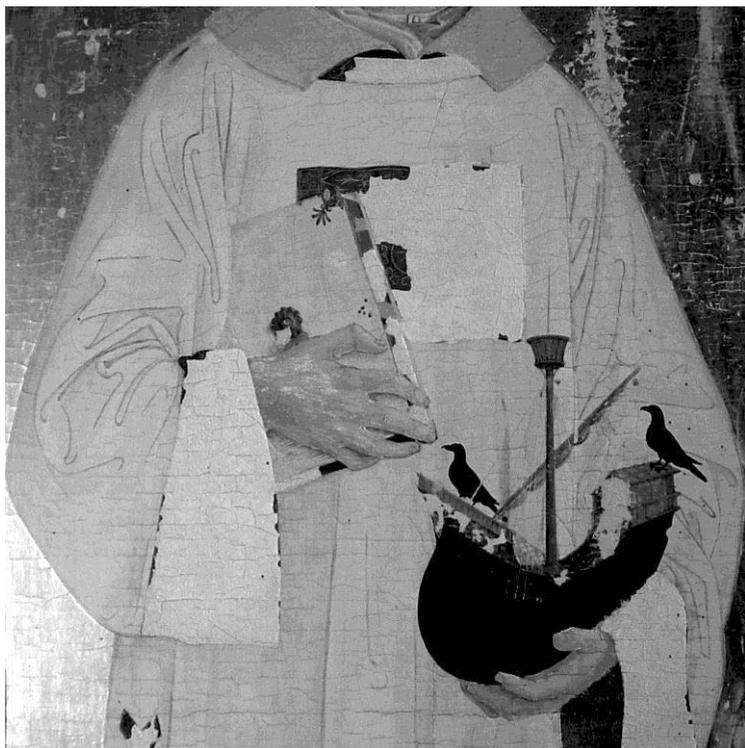


Fig. 33 – Antoniazio Romano, *I santi Vincenzo di Saragozza, Illuminata e Nicola da Tolentino*, Montefalco, Museo Comunale di San Francesco, particolare del busto di san Vincenzo; riflettografia IR.



Fig. 34 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino tra i santi Stefano e Lucia*, Capua, Museo Diocesano, particolare del manto della Madonna; riflettografia IR.

Fig. 35 – Antoniazio Romano, *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato Il Caetani*, Fondi, chiesa di San Paolo apostolo; particolare del manto di san Paolo; riflettografia IR.



Fig. 36 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Antonio*, Subiaco, chiesa di San Francesco, particolare del Bambino; riflettografia IR.



Un'altra mano ancora ha tracciato il disegno preparatorio del *Redentore benedicente fra i santi Pietro e Paolo* della chiesa di San Lorenzo a Zagarolo, dove i tratti a pennello che definiscono i lineamenti dei volti sembrano più evidenti che altrove, a causa di un ductus calligrafico e meno essenziale.



Fig. 37 – Antoniazzo Romano, *Madonna col Bambino*, Velletri, Museo Diocesano, particolare del Bambino; riflettografia IR.

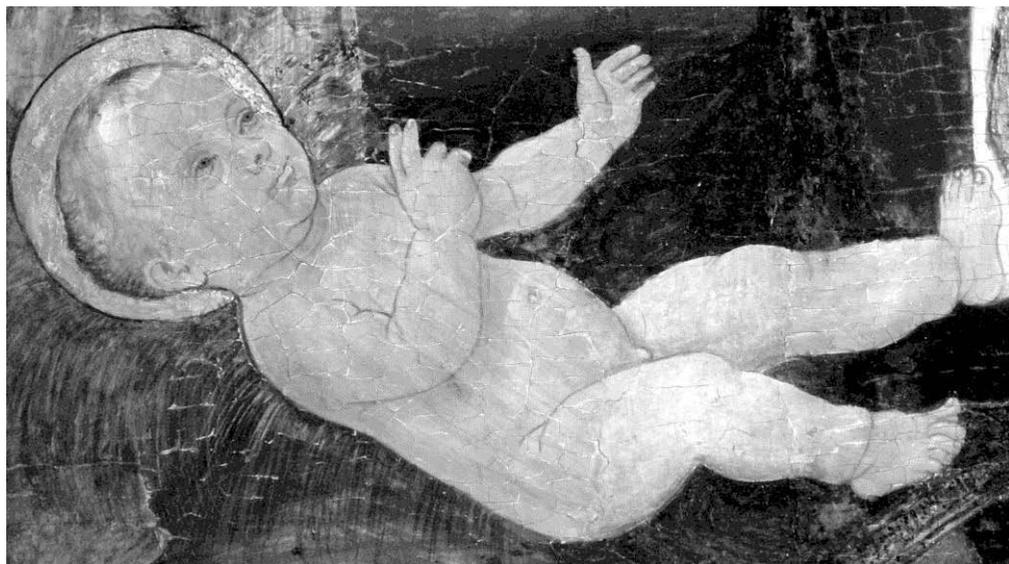


Fig. 38 – Antoniazzo Romano, *Natività*, Civita Castellana, duomo, sacrestia, particolare del Bambino; riflettografia IR.



Fig. 39 – Antoniazzo Romano, *Natività con i santi Andrea e Lorenzo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, particolare del Bambino; riflettografia IR.



Fig. 40 – Antoniazio Romano, *Natività*, Civita Castellana, duomo, sacrestia, particolare di san Giuseppe; riflettografia IR.



Fig. 41 – Antoniazio Romano, *Natività*, Civita Castellana, duomo, sacrestia, particolare della Vergine; riflettografia IR.



Figg. 42 e 43 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino*, Roma, Pio Sodalizio dei Piceni, particolari del Bambino e del manto della Vergine; riflettografia IR.

L'unico dipinto di Antoniazio su tela indagato, quello del Pio Sodalizio dei Piceni, mostra anch'esso il ricorso sistematico al disegno a pennello sotto gli incarnati, la veste rossa (fig. 42) e il manto azzurro scuro della Vergine (fig. 43).

Relativamente ai prodotti della bottega tardi, realizzati dopo la morte del pittore, degno di nota è il trittico di Marcantonio Aquili del Museo Civico di Rieti, che nelle figure presenta un disegno a pennello con tratti meno sicuri e più marcati rispetto a quelli delle altre opere antoniazesche indagate (figg. 44 e 45). Nelle tavole dalla predella rileva inoltre un disegno preparatorio caratteristico (figg. 46-50), più sciolto e ricco, anzi si direbbe molto dettagliato e calligrafico; l'assenza di termini di paragone per opere di questo genere nel corpus di Antoniazio non consente comunque utili raffronti³¹.

Incisioni

Ulteriore sistema grafico adottato da Antoniazio è quello delle incisioni dirette sulla preparazione delle tavole. Si tralascia il loro impiego per la realizzazione degli elementi architettonici o ornamentali, attraverso l'ausilio di righe e compassi, oppure per il perimetro di campiture confinanti con i fondi dorati o, ancora, per le linee di ausilio all'allineamento delle scritte, perché

³¹ Unico elemento di predella il cui il riferimento ad Antoniazio è pressoché unanime da parte della critica è rappresentato dalla *Natività* del Metropolitan Museum di New York, riguardo alla quale non sono state pubblicate indagini.



Fig. 44 – Marcantonio Aquili, trittico con *La Resurrezione e i santi Stefano e Lorenzo*, Rieti, Museo Civico, particolare dei piedi di san Lorenzo; riflettografia IR.



Fig. 45 – Marcantonio Aquili, trittico con *La Resurrezione e i santi Stefano e Lorenzo*, Rieti, Museo Civico, particolare della mano sinistra di santo Stefano; riflettografia IR.



Fig. 46 – Marcantonio Aquili, trittico con *La Resurrezione e i santi Stefano e Lorenzo*, Rieti, Museo Civico, predella, *Cattura di Cristo*; riflettografia IR.



Fig. 47 – Marcantonio Aquili, trittico con *La Resurrezione e i santi Stefano e Lorenzo*, Rieti, Museo Civico, predella, *Flagellazione*; riflettografia IR.

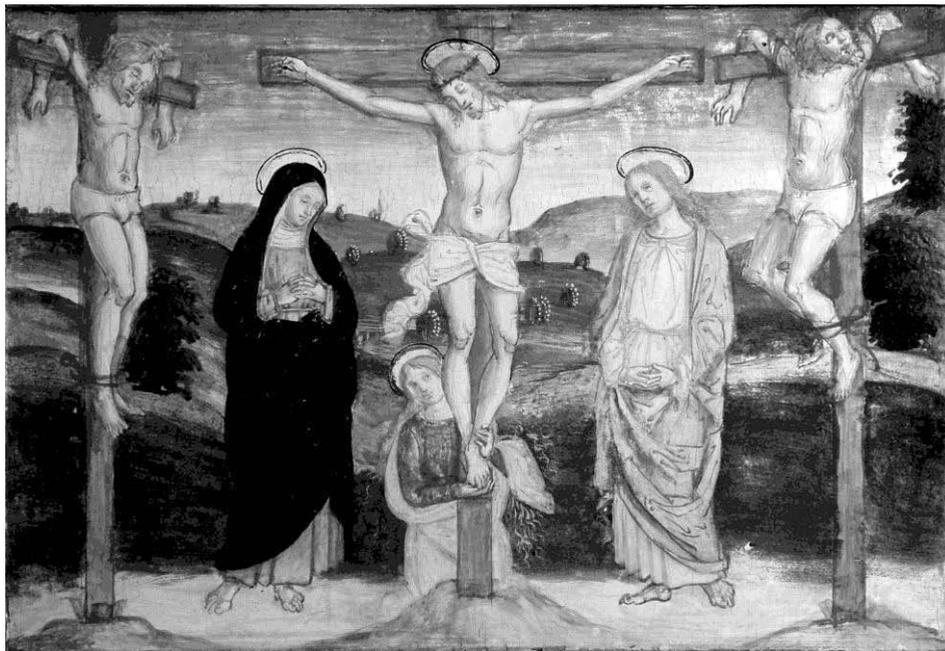


Fig. 48 – Marcantonio Aquili, trittico con *La Resurrezione e i santi Stefano e Lorenzo*, Rieti, Museo Civico, predella, *Crocifissione*; riflettografia IR.



Fig. 49 – Marcantonio Aquili, trittico con *La Resurrezione e i santi Stefano e Lorenzo*, Rieti, Museo Civico, predella, *Pietà*; riflettografia IR.



Fig. 50 – Marcantonio Aquili, trittico con *La Resurrezione e i santi Stefano e Lorenzo*, Rieti, Museo Civico, predella, *Seppellimento di Cristo*; riflettografia IR.

assolutamente nella norma della prassi esecutiva dei dipinti su tavola di questo periodo, mentre ci soffermiamo su un altro aspetto, abbastanza frequente nelle opere indagate, che investe l'esecuzione dei panneggi scuri, come ad esempio quelli relativi al manto azzurro della Vergine.

La costruzione pittorica di questi panneggi prevedeva infatti di partire dalle tonalità più scure per giungere a quelle più chiare, il che comportava l'occultamento totale del tracciato di riferimento prima ancora di poter impostare i volumi e le pieghe; la presenza di un disegno inciso garantiva pertanto il riconoscimento delle linee guida da seguire attraverso tutte le fasi della redazione pittorica³². Nei dipinti di Antoniazio esposti alla mostra sottilissime incisioni a mano libera caratterizzavano il disegno del manto e le pieghe della veste della Vergine nonché la veste grigio-violacea del donatore nella *Madonna del latte* del Museo Civico di Rieti, del saio di san Francesco nello stesso museo, del manto della Vergine e dei sai dei due santi francescani nel trittico della chiesa di San Francesco a Subiaco (fig. 51), dei manti azzurro scuro e viola della Vergine e di sant'Anna nel dipinto in collezione Veronesi a Milano (fig. 52), delle vesti dei donatori nel *San Sebastiano* di Palazzo Barberini³³ e nel trittico di Fondi, della veste

³² Per il disegno nei dipinti su tela e tavola realizzato con incisioni cfr. D. Cauzzi, C. Seccaroni, *Questione di stilo*, in *Dossier sulla Pala Bertoni*, a cura di A. Colombi Ferretti, Faenza, 2013, pp. 85-98.

³³ Le incisioni sono presenti sia sotto la veste nera di Onorato Il Caetani d'Aragona che sotto quella di colore rosso scuro del figlio Pietro Bernardino nonché sotto il berretto rosso acceso dello stesso personaggio. Oltre a queste sono delineate con incisioni la colonna, le frecce e alcuni elementi paesistici; per una loro disamina completa si rimanda al precedente contributo sulle radiografie (figg. 6-14).



Fig. 51 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Antonio*, Subiaco, chiesa di San Francesco, particolare di sant'Antonio; riflettografia IR.



Fig. 52 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e sant'Anna*, Milano, collezione Veronesi, particolare del manto di sant'Anna; riflettografia IR.



Fig. 53 – Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere*, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, particolare del manto della Vergine; riflettografia IR.

del Redentore benedicente di Zagarolo, del manto del santo e della veste del donatore nel *San Vincenzo Ferrer con committente* nel Museo del Convento di Santa Sabina e dei manti della Vergine e del cardinale Torquemada nell'*Annunciazione* su tavola di Santa Maria sopra Minerva. In alcuni dei casi appena citati le riflettografie hanno rivelato la presenza congiunta di un dettagliato disegno a pennello che corrisponde al tracciato inciso, il che attesta che dopo la canonica sequenza adottata per le figure (esecuzione dello spolvero-ripassatura a pennello-eliminazione dei residui dello spolvero) si è proceduto all'ulteriore ripassatura con le incisioni in quelle che dovevano essere le aree più scure del dipinto. Tra i vari esempi possibili, forse il più rappresentativo è costituito dal manto della Vergine nell'*Annunciazione* su tavola di Santa Maria sopra Minerva (fig. 53).

Si riportano infine alcune brevi osservazioni sull'impiego delle incisioni diretta e indiretta sugli affreschi staccati alla Minerva. Nel *San Gerolamo penitente* sono state definite con l'incisione diretta la testa del leone ed alcune pieghe del panneggio del santo, mentre il crocifisso che quest'ultimo tiene in mano è stato delineato con l'incisione indiretta, caratteristica degna di nota in quanto solitamente i profili rettilinei venivano realizzati con incisione diretta e l'ausilio di



Fig. 54 – Antoniazio Romano e bottega, *Annunciazione*, Camera di Santa Caterina, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, particolare della testa della Vergine; luce radente (la freccia rossa indica la battitura di un cordino).

una riga. Le architetture nello sfondo, unica connotazione ambientale del ciclo, sono riportate ad incisione diretta, come tradizionalmente si faceva per i disegni architettonici. Interessante il caso della *Crocifissione* dello stesso ciclo, dove è evidente il segno della battitura delle corde per ottenere la retta del braccio orizzontale della croce, rimasto impresso nell'intonaco ancora bagnato. Il segno della battitura delle corde, abbinato all'incisione diretta, è stato anche utilizzato per tracciare le linee verticali delle pareti dell'*Annunciazione* (fig. 54).

Carboncino

Si è molto dibattuto se le tre tavole del Museo Civico di Rieti (la *Madonna in trono col Bambino e un donatore*, il *San Francesco* ed il *Sant'Antonio da Padova*) appartenessero in origine a un unico trittico o se non siano affatto pertinenti tra loro, o se lo siano solo la *Madonna in trono col Bambino e un donatore* ed il *San Francesco*. Unico accordo raggiunto sinora dalla critica è la precedenza in ordine di tempo della *Madonna in trono col Bambino*, datata al 1464, e la proposta di posticipare, su base stilistica, di circa tre lustri il *Sant'Antonio da Padova*. Nella recente mostra il *San Francesco* è stato ritenuto coevo con la *Madonna in trono col Bambino*, ma c'è anche chi lo ha ritenuto coevo del *Sant'Antonio da Padova*, ipotizzando un'unica commissione in cui si trasformava in trittico il *Madonna in trono col Bambino*³⁴, nell'assetto in cui sono documentate le tavole a partire dall'Ottocento.

Il cosiddetto trittico di Rieti è stato restaurato nel 1991 e tra la scarsa documentazione custodita nell'archivio del laboratorio di restauro della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale di Roma si conservano alcune fotografie del retro in cui sono visibili disegni e scritte tracciate a carboncino, un medium grafico che Antoniazio può aver impiegato anche sul recto dei supporti preparati ma che, come lo spolvero, era adoperato nella fase preliminare e pertanto rimosso con l'affinamento della composizione prima di passare alla fase pittorica vera e propria.

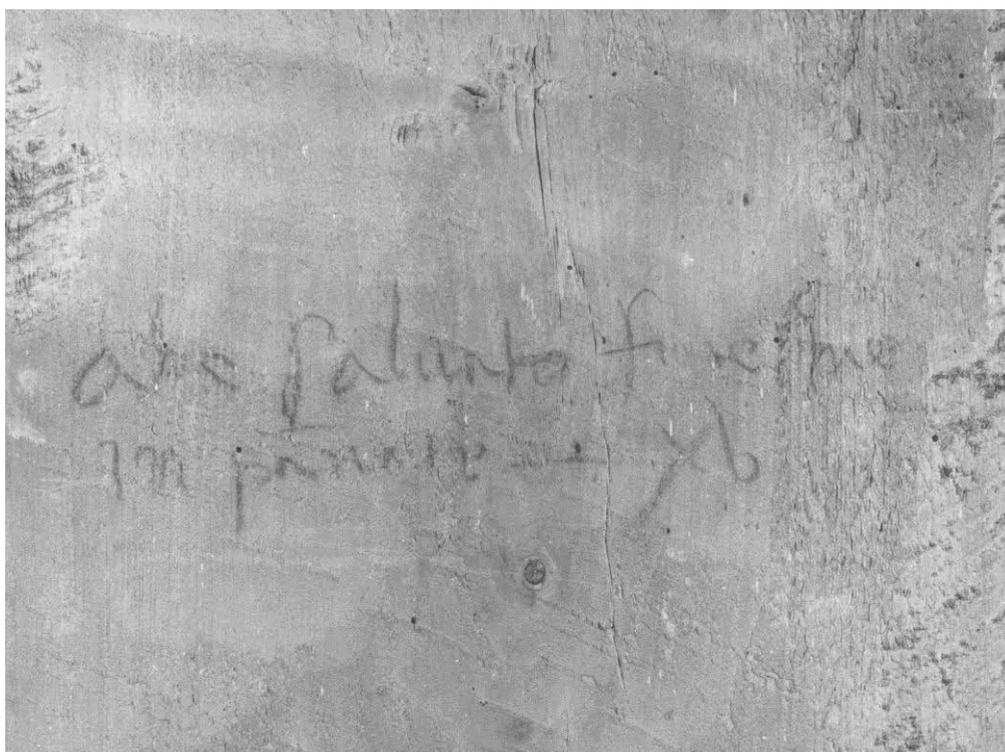
³⁴ Paolucci 1992, p. 61.

Purtroppo, chi scrive non è stato presente al montaggio e allo smontaggio delle opere, pertanto non si è in grado di indicare dietro quali dei tre pannelli sono presenti i disegni e le scritte documentate dalle fotografie.

Tale materiale riveste comunque un particolare rilievo, perché il suo studio da parte degli storici dell'arte potrebbe recare nuovi e più probanti argomenti in merito alla pertinenza o meno delle tre tavole a un medesimo complesso. Si tratta di due teste di profilo entrambe rivolte verso sinistra (figg. 55 e 56), nella stessa posizione dei ritratti dei donatori in altre opere dell'Aquila, di un ornato che potrebbe essere riconducibile a un progetto di cornice/lesena o di un capitello, tipologia anch'essa frequente nelle pale dell'Aquila (fig. 57) e di una scritta non completamente decifrabile (fig. 58), forse leggibile come "a...e salvato finestre in pannate -Xb".



Fig. 55 – disegni sul retro dei pannelli del cosiddetto trittico di Rieti, Rieti, Museo Civico.



Figg. 56-58 – disegni e scritte sul retro dei pannelli del cosiddetto trittico di Rieti, Rieti, Museo Civico.

Sottomodellato

Una volta eseguito il disegno a pennello pulito ed essenziale ed eliminate le tracce di spolvero si è provveduto quasi sempre alla costruzione del sottomodellato. Tale caratteristica risulta particolarmente evidente in corrispondenza delle stesure a base di lacche rosse, non solo perché facilmente rilevabile grazie alla trasparenza alla radiazione IR da parte di questi pigmenti, ma anche perché la loro leggera trasparenza anche alla radiazione visibile, imponeva l'esecuzione del sottomodellato, cui si sovrapponevano poi stesure sottili stesure cromatiche poco coprenti che prendevano maggior corpo in corrispondenza degli scuri, senza la necessità di miscelarvi bianca o pigmenti neri, la cui presenza avrebbe reso più sorda e ottusa la resa dei panneggi.

Sono state rilevate due modalità differenti nell'esecuzione dei sottomodellati. La prima modalità, più frequente, potrebbe essere definita di tipo *grafico*, con un tratteggio a pennello più o meno serrato che definisce e imposta le parti in ombra. La seconda modalità potrebbe invece essere definita come *pittorica*, in quanto realizzata con una sorta di acquerellature che modulano i toni chiaroscurali.

Solo raramente, invece, sembrerebbe del tutto assente qualsiasi tipologia di sottomodellato, come nel caso della *Madonna col Bambino benedicente* del Pio Sodalizio dei Piceni, ma in questo caso ciò potrebbe essere dovuto alla natura del dipinto, in origine uno stendardo processionale costituito da una tela ricoperta da sottilissimi strati pittorici (figg. 42 e 43), oppure in opere della bottega quali l'*Annunciazione* di Palombara Sabina o il trittico con la *Resurrezione* del Museo Civico di Rieti.

In altre opere, invece, si rileva un ricorso molto limitato al sottomodellato a tratteggio, appena suggerito nelle ombre delle pieghe del manto di santa Illuminata nella pala a Montefalco, mentre risulta assente sotto gli altri panneggi di questa ancona, nella pala del Museo Diocesano di Capua, dove i volumi dei panneggi sono stati costruiti tutti quasi integralmente in fase pittorica (figg. 59 e 60), o nel trittico col *Redentore benedicente fra i santi Pietro e Paolo* nella chiesa di San Lorenzo a Zagarolo, forse perché in quest'ultima opera stesure a base di sola lacca rossa sono meno frequenti che altrove.

Nel trittico di Zagarolo si rileva inoltre una caratteristica impostazione delle pieghe con tratti a pennello che si allargano fino a definire una forma a goccia nella parte terminale, che sostituisce o si sovrappone alla tipica terminazione uncinata definita col disegno preparatorio, caratteristica rilevabile anche nel trittico con la *Resurrezione* del Museo Civico di Rieti.

Il rinforzo scuro a pennello del disegno preparatorio delle zone in ombra delle pieghe, allargandosi poi nella parte terminale, è comunque un primo passo verso una concezione *pittorica* del sottomodellato che sarà sviluppata in maniera articolata ed elaborata nell'*Annunciazione* su tavola di Santa Maria sopra Minerva, dove il sottomodellato della veste rossa dell'arcangelo appare finemente modulato nei toni chiaroscurali (fig. 61). Altri dipinti che mostrano il ricorso al sottomodellato pittorico sono la *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino* della Collezione Veronesi a Milano (fig. 62) ed il trittico di Fondi, dove leggere acquerellature a pennello costruiscono le ombre solo delle pieghe più profonde, come rilevato sotto alle vesti rosse di san Pietro, della Vergine e al manto di san Paolo, quest'ultimo realizzato con cinabro, mentre più ricco sembrerebbe il sottomodellato del manto azzurro di san Pietro (fig. 63).



Fig. 59 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino tra i santi Stefano e Lucia*, Capua, Museo Diocesano, particolare della veste e del manto di Santa Lucia; riflettografia IR.



Fig. 60 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino tra i santi Stefano e Lucia*, Capua, Museo Diocesano, particolare della tunica di santo Stefano; riflettografia IR.

Fig. 61 – Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere*, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, particolare della veste dell'angelo; riflettografia IR.



Fig. 62 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e sant'Anna*, Milano, collezione Veronesi, particolare; riflettografia IR.





Fig. 63 – Antoniazio Romano, *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato Il Caetani*, Fondi, chiesa di San Paolo apostolo, particolare del manto di san Pietro; riflettografia IR.

Nel sottomodellato della veste rossa della Vergine nella pala di Subiaco, troviamo declinata una sua forma rustica, con acquerellature eseguite con un pennello largo e quasi asciutto, il cui andamento sfrangiato quasi sconfinava nel sottomodellato grafico a tratteggio (fig. 64).

Non mancano comunque esempi di coesistenza all'interno dello stesso dipinto di sottomodellati grafici e pittorici, come nell'*Annunciazione* su tavola di Santa Maria sopra Minerva, dove alla modulazione chiaroscurale sotto la veste rossa dell'arcangelo si affiancano i tratteggi nelle ombre delle pieghe della tonaca del cardinale Torquemada e delle vesti delle fanciulle (fig. 65).

Riguardo al sottomodellato grafico, in alcuni casi il tratteggio appare fitto e regolare, come sotto al manto rosso di san Paolo (fig. 66) nella *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco* di Palazzo Barberini o alla veste rossa dell'arcangelo nell'*Annunciazione* del Pontificio Collegio Germanico-Ungarico (fig. 67), oppure disordinato e irregolare, impostato per grandi aree, piuttosto che per pieghe, come sotto al manto di san Giuseppe nella *Natività* di Civita Castellana (fig. 40).

Fig. 64 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Antonio*, Subiaco, chiesa di San Francesco, particolare della veste della Vergine e del basamento; riflet-tografia IR.

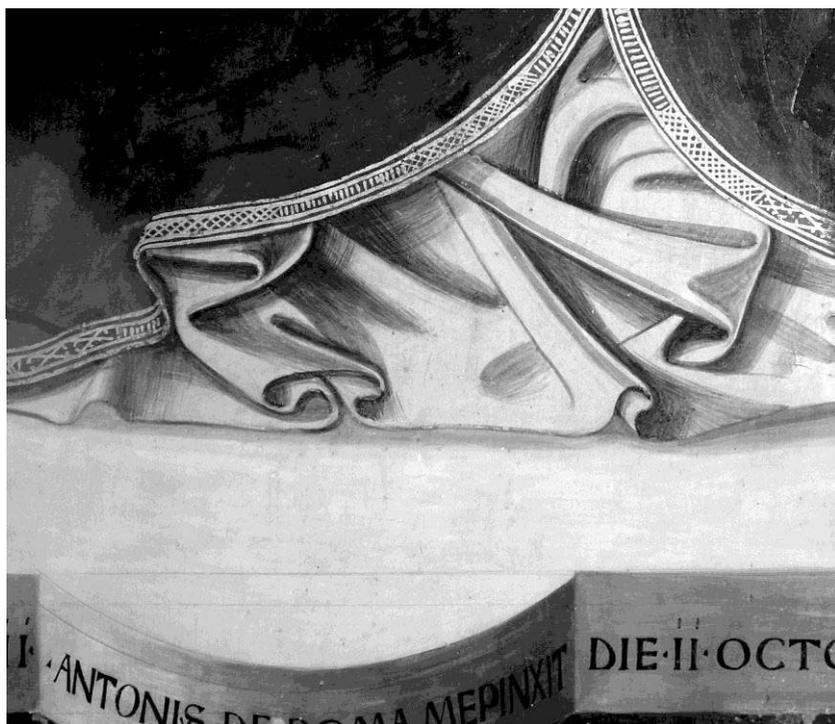


Fig. 65 – Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere*, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, particolare delle fanciulle; riflet-tografia IR.





Fig. 66 – Antoniazio Romano, *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, particolare del manto di san Paolo; riflettografia IR.



Fig. 67 – Antoniazio Romano, *Annunciazione*, Roma Pontificio Collegio Germanico-Ungarico, particolare della veste dell'angelo; riflettografia IR.

Certe volte il sottomodellato è realizzato in almeno due fasi sovrapposte, denunciate da diversità di tratteggio, forse anche imputabili a mani differenti, e dalla diversa consistenza del medium liquido steso col pennello, a sua volta spesso differente dal disegno vero e proprio, come rilevabile ad esempio, nella *Natività* Barberini o nella *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano di Velletri proveniente dalla cappella dei santi Ponziano ed Eleuterio nella cripta del duomo. Nella *Natività* Barberini queste sovrapposizioni di fase sono state riscontrate sulla dalmatica di san Lorenzo (fig. 68), dove si legge un tratteggio con lunghe pennellate molto distanziate e, sovrapposto, uno con pennellate fitte e corte, o sulla tunica di sant'Andrea, dove la seconda fase del tratteggio risparmia l'area prevista per la croce (fig. 69). Nella *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano di Velletri ductus, pulizia, regolarità e frequenza del tratteggio indicano che il sottomodellato del manto rosso-violaceo che avvolge il Bambino (fig. 37) è stato realizzato in almeno due fasi e, verosimilmente, da due mani differenti; la prima di queste fasi, con un accenno molto limitato del tratteggio, potrebbe aver coinciso con l'esecuzione del disegno³⁵. Dal punto di vista qualitativo, inoltre, la seconda fase appare di un livello non altrettanto elevato.

³⁵ La composizione di questo dipinto è stata replicata a distanza di pochissimi anni nell'anta centrale del trittico della parrocchiale dei Santi Biagio e Maria a Sant'Angelo Romano, con la significativa variante dello sguardo della Vergine rivolto verso l'osservatore e, appunto, di questo drappo, sostituito da un velo trasparente meno drappeggiato. Nonostante la precedenza cronologica del dipinto di Velletri, il sottomodellato del drappo ripreso in due fasi successive potrebbe comunque essere dovuto a una variazione apportata rispetto



Figg. 68-70 – Antoniazio Romano, *Natività con i santi Andrea e Lorenzo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, particolari delle vesti dei santi Stefano, Giuseppe e Andrea; riflettografie IR.

Vistose differenze nella conduzione del sottomodellato grafico sono ancor più ravvisabili tra un dipinto e l'altro, ma ciò non deve implicare questioni specificatamente attributive, in quanto si deve tenere conto dell'ampio lasso temporale in cui si dispiega l'esecuzione delle opere indagate e, soprattutto, che in alcuni casi specifici la grafia e l'entità del sottomodellato variano a secondo del colore delle campiture all'interno di uno stesso dipinto (figg. 70 e 78).

al cartone. Il dipinto di Sant'Angelo Romano è stato restaurato nel 1980-81 presso i laboratori della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma. *Un'antologia di restauri: 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catalogo dell'esposizione (Roma, 18 maggio-31 luglio 1982), Roma, 1982, pp. 27-32.

Pentimenti

Un'ultima serie di considerazioni concerne i pentimenti. Il tipo di procedere sopra descritto appare estremamente pianificato, quindi pentimenti veri e propri, almeno in queste opere, sono rari e le poche variazioni rispetto al visibile sono quasi sempre dovute alla costruzione stessa delle figure e dei loro dettagli o ad accentuazioni e a una più accurata definizione di alcuni di essi nel corso della loro realizzazione.

Relativamente a variazioni nelle strutture architettoniche, oltre alla già citata riduzione della nicchia del trono nella *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco* di Palazzo Barberini si segnala nel trittico di Subiaco la presenza di una doppia traccia nella parte superiore del basamento sia del tratto rettilineo che di quello semicircolare, indicando che il gradino del basamento è stato ampliato in altezza (fig. 64); comunque la scritta è centrata rispetto all'altezza iniziale e la stesura pittorica non denuncia apparenti ampliamenti in tale fase.

Piccoli mutamenti nei contorni delle figure concernono il lobo dell'orecchio del *San Francesco* del Museo Civico di Rieti (fig. 71), un leggero ampliamento nel profilo della gamba destra del Bambino nella *Madonna col Bambino benedicente* del Pio Sodalizio dei Piceni (fig. 42) o variazioni minime nel rigonfio sull'addome della veste dell'arcangelo nell'*Annunciazione* di Palombara Sabina (fig. 72).



Fig. 71 – Antoniazio Romano, *San Francesco*, Rieti, Museo Civico, particolare del volto; riflettografia IR.



Fig. 72 – bottega di Antoniazio Romano, *Annunciazione*, Palombara Sabina, chiesa di Santa Maria del Gonfalone, particolare della veste dell'angelo; riflettografia IR.

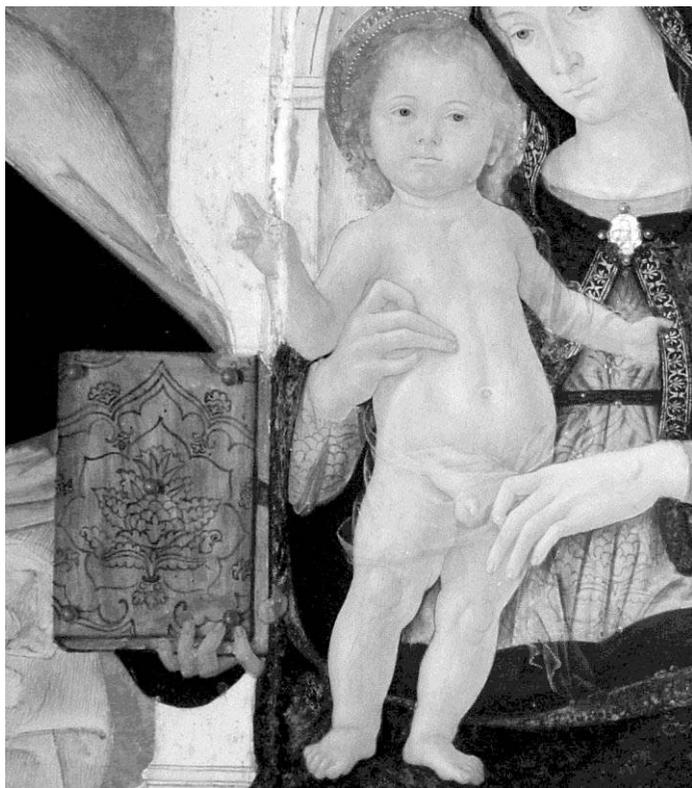


Fig. 73 – Antoniazzo Romano, *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, particolare del Bambino; riflettografia IR.



Fig. 74 – Antoniazzo Romano, *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, particolare del manto di san Paolo; riflettografia IR.

Fig. 75 – Antoniazio Romano,
*Natività con i santi Andrea e
Lorenzo*, Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Antica in Palazzo Barberini,
particolare di santo Stefano;
riflettografia IR.



Fig. 76 – Antoniazio Romano,
*Annunciazione con il cardinale
Torquemada che presenta alla
Vergine le fanciulle povere*, Roma,
chiesa di Santa Maria sopra
Minerva, particolare di una borsa
con la dote per le fanciulle;
riflettografia IR.





Fig. 77 – Antoniazio Romano, *Annunciazione con il cardinale Torquemada che presenta alla Vergine le fanciulle povere*, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva, particolare di una borsa con la dote per le fanciulle; riflettografia IR.

Mutamenti analoghi, ma legati alla necessità di conferire maggior risalto a particolari essenziali quali in braccio benedicente del Bambino, intervengono nella *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Francesco* di Palazzo Barberini, con l'allontanamento, rispetto a quanto era stato disegnato, del manto di san Paolo e l'abbassamento del libro (fig. 73). Sempre sul san Paolo della medesima pala si segnala la variazione del disegno delle pieghe del manto nella parte bassa, delle quali è stata mutata l'impostazione generale con una ripresa del disegno a pennello con un tratto più marcato ed il sottomodellato a tratteggio che si sovrappone alle linee del precedente disegno (fig. 74).

Altra variazione apportata a quanto impostato col disegno preparatorio interviene nella *Natività con i santi Andrea e Lorenzo* di Palazzo Barberini, dove nelle maniche di san Lorenzo il disegno di una lunga piega è in parte obliterato dalla stesura pittorica della bordura che le profila (fig. 75). In questo caso, visto che si tratta di una dalmatica, è impensabile che tale ricca orlatura non fosse prevista, avvalorando così l'ipotesi che anche per questa figura sia stato riciclato un cartone approntato per un'altra composizione.

Quanto osservabile nell'*Annunciazione* su tavola di Santa Maria sopra Minerva è invece legato a un affinamento della composizione, consentendo una maggior messa a fuoco delle sequenze esecutive. Facendo riferimento alle due borse, al di sotto della stesura pittorica di quella che la Vergine sta offrendo a una fanciulla (fig. 77) si intravede il disegno del leggio e parte della sua redazione pittorica nonché il disegno dell'elaborata decorazione del fondo dorato, non ancora punzonato e, forse, ancora privo della foglia dorata, il che documenterebbe un'esecuzione pressoché completa del disegno della composizione prima dell'applicazione della foglia d'oro e della sua lavorazione (brunitura, punzonatura, ecc.), nonché la decisione di ampliare le dimensioni della borsa con la dote, in quanto dettaglio di assoluto rilievo nell'economica della composizione e del messaggio ad essa associato. Lo sfondo dorato sotto la borsa posata sul basamento del leggio appare invece già punzonato (fig. 78); questo particolare e l'assenza di ingrandimenti, essa appare infatti di pari dimensioni rispetto alla redazione definitiva dell'altra, fanno pertanto supporre che essa sia stata introdotta in una fase molto avanzata dell'esecuzione del dipinto, poi scontornata dall'ultima stesura delle campiture adiacenti e, come per l'altra, rifinita con la complessa impuntura e cordonatura perimetrale. Si segnalano infine due esempi di non finito, in cui a fini estetici è stata lasciata a vista la stesura dell'abbozzo pittorico. Nel *San Francesco* del Museo Civico di Rieti la prima stesura del saio è impiegata come mezzo tono per la piega dietro alla mano destra, parzialmente celata dalle dita (fig. 79). Nella *Madonna col Bambino* in collezione privata fiorentina gli incarnati coperti dal velo sono resi lasciando a vista la prima stesura, meno saturi di colore, e profilandola con dei puntini di biacca che simulano l'orlo del velo (fig. 80), soluzione non adottata in analoghe situazioni negli altri dipinti presentati alla mostra.



Fig. 79 – Antoniazio Romano, *San Francesco*, Rieti, Museo Civico, particolare della mano destra; riflettografia IR.

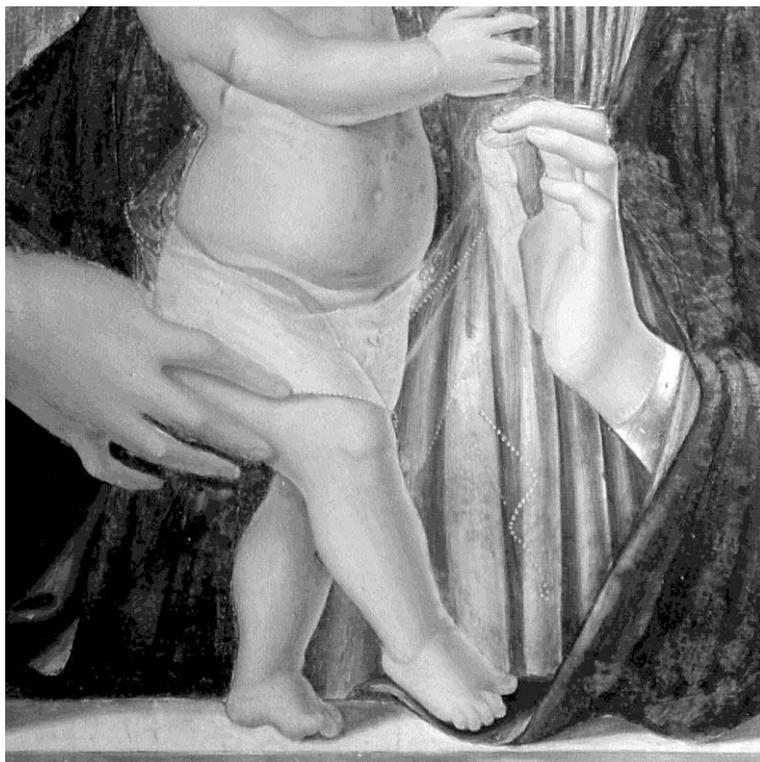


Fig. 80 – Antoniazzo Romano, *Madonna col Bambino*, collezione privata, particolare del Bambino; riflettografia IR.

Questa in sommi capi è la tecnica di impostazione e costruzione delle composizioni nei dipinti indagati, letta su basi più concrete rispetto ai precedenti studi sul pittore, che si basavano sul semplice riscontro visivo, in genere da riproduzioni fotografiche. Il frequente riuso da parte di Antoniazzo di modelli e cartoni non deve essere demonizzato come componente negativa, esso è invece un aspetto peculiare di gran parte della pittura quattrocentesca e di inizio Cinquecento che è stato messo a fuoco soprattutto in relazione alla produzione del Perugino³⁶.

³⁶ Tra la cospicua letteratura sull'argomento si citano, in particolare, gli studi di Rudolf Hiller von Gaertringen: *On Perugino's re-uses of cartoons*, in *Dessin sous-jacent et technologie de la peinture: perspectives*, atti del "Colloque pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture", 11, (Louvain-la-Neuve, 14-16 settembre 1995), a cura di R. Van Schoute e H. Verougstraete, Louvain-la-Neuve, 1997, pp. 223-230 e tavv. 113-118; id., *L'uso ed il riuso dei cartoni nell'opera del Perugino: La ripetizione della formula perfetta*, in *L'Ascensione di Cristo del Perugino*, a cura di S. Casciu, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 53-69; id., *Raffaels Lernerfahrungen in der Werkstatt Peruginos: Kartonverwendung und Motivübernahme im Wandel*, *Kunstwissenschaftliche Studien* 76, Monaco, 1999, in particolare il capitolo *Kartonverwendung bei Perugino und Raffael*, pp. 115-297; id., *Usò e riusò del cartone nell'opera del Perugino: l'arte fra vita contemplativa e produttività*, atti del convegno internazionale di studio (Perugia, 25-28 ottobre 2000), a cura di L. Teza e M. Santanichia, Perugia, 2004, pp. 335-350; id., *L'uso del cartone nell'opera di Perugino*, in *Perugino: il divin pittore*, cit., pp. 155-165. A questi studi vanno aggiunti R. Bellucci, C. Frosinini, *The myth of cartoon re-use in Perugino's underdrawing: technical investigations*, atti del convegno *The painting technique of Pietro Vannucci called Il Perugino* (Perugia, 14-15 aprile 2003), a cura di B.G. Brunetti, C. Seccaroni, A. Sgamellotti, Firenze,

Proprio riferendosi a quest'ultimo pittore Vasari narra che gli fu rimproverato, a proposito del politico per la Santissima Annunziata di Firenze, questo tipo di ripetitività³⁷, rimprovero che ne decretò, a causa del cambiamento di gusto intervenuto col tempo, la chiusura della bottega fiorentina. Certo è che il ripetuto impiego dei cartoni è prassi comune presso i pittori dell'Italia centrale con i quali Antoniazio ebbe contatti diretti, ad esempio Pinturicchio o Piermatteo d'Amelia³⁸, ma esso contraddistingue pure gli artisti fiorentini delle generazioni precedenti³⁹ e, in una certa misura, tocca anche la bottega del prolifico Giovanni Bellini, con riferimento soprattutto alle opere di devozione privata⁴⁰. Ancora in pieno Cinquecento si continuò a ricorrere alla pratica dell'autocitazione, ma in maniera dissimulata⁴¹ e Giovanni Battista Armenini al termine del primo libro *De' veri precetti della pittura* legittimò addirittura il plagio⁴². La chiave di

2004, pp. 71-80. Michelle O'Malley, *Quality, demand, and the pressures of reputation: rethinking Perugino*, 'The Art Bulletin', 89 n. 4 (2007), pp. 674-693.

³⁷ "Dicesi che quando detta opera si scoperse poi fu da tutti i nuovi artefici assai biasimata. Erasi Pietro servito di quelle figure, ch'altre volte era usato mettere in opera, dove tentandolo gl'amici suoi dicevano, che affaticato non s'era, & che aveva tralasciato il buon modo dell'operare, & per avarizia, & per non perder tempo era incorso in tale errore. Ai quali Pietro rispondeva, io hò messo in opera le figure altre volte lodate da loro, & songli infinitamente piaciute: se ora vi dispiacciono, & non le lodano, che ne posso io? Ma coloro aspramente con sonetti e publiche villanie lo saettavano". G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Firenze, 1550, p. 550.

³⁸ S. Ricci, *Un lascito, due iscrizioni, la fortuna del modello e il riuso del cartone: il Redentore di Orte restituito a Piermatteo d'Amelia*, 'Predella', n. 30 (2011) [pubbl. online: http://www.predella.it/archivio/index0595.html?option=com_content&view=article&id=206&catid=75&Itemid=102; ultimo accesso effettuato dicembre 2014].

³⁹ L. Venturini, *Modelli fortunati e produzione di serie*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo dell'esposizione (Firenze, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo, 1992, pp. 147-157; M. Holmes, *Copying practices and marketing strategies in a fifteenth-century florentine painter's workshop*, in *The politics of influence: artistic exchange in Renaissance Italy*, a cura di S.J. Campbell e S.J. Milner, Cambridge, 2004, pp. 38-74. 20; M.C. Galassi, *On the legacy of Lorenzo di Credi (1458/59-1537): replicas and copies (and one pastiche)*, in *La peinture ancienne et ses procédés*, atti del "Colloque pour l'Étude du Dessin sous-jacent et de la Technologie dans la Peinture", 15, (Bruges, 11-13 settembre 2003), a cura di H. Verougstraete e J. Couvert, Louvain-la-Neuve, 2006, pp. 59-66; J. Diorio, *Neri di Bicci and the diffusion of cartoons between fifteenth-century Florentine workshops*, atti del convegno *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art* (Londra, 10-11 maggio 2012), a cura di D. Saunders, M. Spring, A. Meek, Londra, 2013, pp. 170-171.

⁴⁰ A. Golden, *Creating and re-creating: the practice of replication in the workshop of Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini and the art of devotion*, a cura di R. Kasl, Indianapolis, 2004, pp. 90-127; K. Christiansen, *Giovanni Bellini and the practice of devotional painting*, *ibid.*, pp. 6-57.

⁴¹ A. Nova, *Salviati, Vasari and the reuse of drawings in their working practice*, 'Master Drawings' (*From cartoon to painting, Raphael and his contemporaries*), 30 n. 1 (1992): pp. 83-108; R. Bellucci, C. Frosinini, *The replicas after the Venus and Cupid cartoon by Michelangelo*, in *La peinture ancienne et ses procédés*, *cit.*, pp. 51-58; E. Buzzegoli, D. Kunzelman, *Re-use of cartoons on paintings by Andrea del Sarto and Pontormo. A study with high resolution digital scanned*, in *La peinture ancienne et ses procédés*, *cit.*, pp. 67-78.

⁴² "Ma ripigliando il ragionare sopra di quelli, che per loro meschinità non possiedono inventione alcuna, di questi; quando però il giudizio li serva, stimo che delle cose altrui essi si possano con destrezza aiutar molto senza riportarne alcun biasimo, percioche essendo impossibile, sì come pare à molti, di poter formarsi hoggimai cosa, la qual prima non sia stata trovata, et fatta, ne seguita, che il servirsi delle altrui inventioni si possa, et sia necessario, pur che si habbia avvertimento di ridurle con qualche mutazione, et tenere una certa factolà, che paiono esser nate, et fabricate per suo proprio ingegno, il che si fa cercando scostarsene con l'altre parti, et farle al più che si puo conforme alla sua maniera, quale ella si sia, et si faccia con animo di avanzarli di bontà, et di forma, il che si consegue da molti agevolmente. Conciosia cosa che qualunque fi-

lettura suggerita da Armenini, ossia quella di un pittore poco dotato di fantasia creativa e di invenzione che si affida all'*auctoritas* di più dotati colleghi, fu quella poi tradizionalmente applicata ad Antoniazzo, a partire da Adolfo Venturi⁴³. In pieno Quattrocento e alle soglie del Cinquecento, soprattutto nella Roma conservatrice che non aveva ancora raccolto e assimilato gli stimoli che erano giunti da centri più avanzati della cultura artistica, in particolare da Firenze, la manifesta ripetitività non era giudicata negativamente ma costituiva invece un valore positivo che si fondava sul perpetrarsi di una tradizione iconografica da lungo tempo codificata⁴⁴ e su una richiesta massiccia di immagini di varia tipologia o destinazione. Questi dunque i fattori principali che stanno dietro alla ora vilipesa ripetitività di Antoniazzo: a una così abbondante domanda potevano far fronte solo delle grandi botteghe ed in circostanze simili, anche in tempi e luoghi differenti, il ricorso a moduli ripetitivi è l'unico strumento che si può attuare per mantenere alto il livello qualitativo e ben riconoscibile il marchio di fabbrica.

gura, per poca mutatione d'alcuni membri, si leva assai della sua prima forma, perciò che, col rivoltarle, ò con mutarli un poco la testa, o alzarli un braccio, torli via un panno, o giungerne in altra parte, o in altro modo, ò rivoltar quel disegno, ovvero ungerlo per minor fatica, o pur con l'immaginarselo che sia di tondo rilievo, pare che non sia più quello, che considerando bene così fatte mutationi con quali, et con quanti modi di una sol figura, un solo atto variar si possa. Et poi dovendo maggiormente esser di molte, laonde ci piace che mirabil forza ne apporti, et à qualunque ingegno debolissimo aiuto grande. Ma però bisogna che quelle mutationi siano condotte di maniera, et si sappiano fare in modo, che non paia ch'elle vi stiano come in prestito, et avvertire che le figure benissimo trivelli con i moti facili, et bene agiati, et con l'haver risguardo à quelle ch'esse si debbono assomigliare con molta gratia, et giuditio, et come ciò sia da far lo diremo in altrove; Conciosia che si vegga di rado quello esser bell'atto d'una figura in piedi, quando, che poniam caso sporgesse in fuori la gamba destra insieme con la spalla, poiché sarà per aventura assai meglio, che la destra spalla resti indietro, et la manca li sporghi con la testa, che acconciamente li ceda. Et è certo che questo storcere, e trivellare, il naturale ce l'insegna con molta chiarezza. Onde si vede che si dà gratia, et vivezza à tutte le membra, eccettuandone quelle che sono ne' corpi morti, perche quanto più sono abandonate, et distese, tanto più si veggono assomigliarsi à quelle che sono morte". G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587, pp. 78-79.

⁴³ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, Milano, 1913, vol. VIII/2, pp. 257-286.

⁴⁴ Questo stesso gusto retrò giustifica l'abbondante impiego di oro sia nei fondi che sulle figure, non solo da parte di Antoniazzo, ma anche da parte del Pinturicchio nei suoi numerosi cicli murali, nonché da parte dei pittori chiamati a decorare le pareti della Cappella Sistina.

NARDINI EDITORE PER LA CONSERVAZIONE E IL RESTAURO

www.nardinieditore.it

info@nardinieditore.it

PERIODICI

KERMES. LA RIVISTA DEL RESTAURO
trimestrale

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO
CENTRALE PER IL RESTAURO
(ISCR) *semestrale*

ARKOS. SCIENZA E RESTAURO
DELL'ARCHITETTURA *trimestrale*
(2003-2006) *disponibile presso l'editore*

KERMESQUADERNI

Tecniche e sistemi laser per il
restauro dei beni culturali, *a cura di*
Roberto Pini, Renzo Salimbeni

I restauri di Assisi. La realtà
dell'utopia (con CD-rom), *a cura di*
Giuseppe Basile

Conservazione preventiva delle
raccolte museali, *a cura di Cristina*
Menegazzi, Iolanda Silvestri

The Painting Technique of Pietro
Vannucci, called il Perugino,
a cura di Brunetto G. Brunetti,
Claudio Seccaroni, Antonio Sgamellotti

Villa Rey. Un cantiere di restauro,
contributi per la conoscenza,
a cura di Antonio Rava

Le patine. Genesi, significato,
conservazione,
a cura di Piero Tiano, Carla Pardini

Patrimonio monumentale.
Monitoraggio e conservazione
programmata,
a cura di Paola Croveri, Oscar
Chiantore

Impatto ambientale. Indagine
sulle porte bronzee del Battistero di
Firenze, *a cura di Piero Tiano,*
Carla Pardini

Pulitura laser di bronzi dorati e
argenti, *a cura di Salvatore Siano*

Raphael's Painting Technique:
Working Pratique before Rome,
edited by Ashok Roy, Marika Spring

Il Laser. Pulitura su materiali di
interesse artistico. Attività
sperimentale,
a cura di Annamaria Giovagnoli

Sebastiano del Piombo e la Cappella
Borgherini nel contesto della pittura
rinascimentale, *a cura di Santiago*
Arroyo Esteban, Bruno Marocchini,
Claudio Seccaroni

Basic Environmental Mechanisms
Affecting Cultural Heritage.
Understanding Deterioration
Mechanisms for Conservation
Purposes, *edited by*
Dario Camuffo, Vasco Fassina, John
Havermans

Giambattista Tiepolo. Il restauro
della pala di Rovetta. Storia
conservativa, diagnostica e studi sulla
tecnica pittorica, *a cura di Amalia*
Pacia

Indoor Environment and
Preservation. Climate Control in
Museums and Historic Buildings,
edited by Davide Del Curto (testi in
inglese ed italiano)

Adele Cecchini, Le Tombe dipinte di
Tarquinia. Vicenda conservativa,
restauri, tecnica di esecuzione

Roberta Roani, Per la storia della
basilica di Santa Croce. La
"Restaurazione generale del
Tempio" – 1815-1824

Science and Conservation for
Museum Collections, *edited by Bruno*
Fabbri (e-book)

Caravaggio's Painting Tecnique,
edited
by *Marco Ciatti, Brunetto G. Brunetti*

Santa Maria Nuova a Viterbo.
Nuove chiavi di lettura
della chiesa alla luce
del restauro della copertaura,
a cura di Manuela Romagnoli
e Marco Togni

Dopo Giovanni Urbani. Quale
cultura per la durabilità
del patrimonio dei territori storici?,
a cura di Ruggero Boschi,
Carlo Minelli, Pietro Segala (e-book)

Esrarc 2014. 6th European
Symposium on Religious Art,
Restoration & Conservation, *edited*
by *Oana Adriana Cuzman, Rachele*
Manganelli Del Fà, Piero Tiano

QUADERNI DEL BOLLETTINO ICR

Restauri a Berlino.
Le decorazioni rinascimentali lapidee
nell'Ambasciata d'Italia,
a cura di Giuseppe Basile
(in italiano, tedesco e inglese)

SPECIALI E DOSSIER DI ARKOS

AA. VV., Genova. Il restauro
dei palazzi dei Rolli
AA. VV., Genova Capitale Europea
della Cultura 2004.
Le opere di rinnovamento della città
AA. VV., Duomo di Trento,
Giubileo 2000: I restauri

ARCHITETTURA E RESTAURO

AA. VV., Dalla Reversibilità
alla Compatibilità
AA. VV., Il recupero del centro storico
di Genova
AA. VV., Il Minimo Intervento
nel Restauro
AA. VV., La fruizione sostenibile
del bene culturale
AA. VV., Il quartiere del ghetto di

Genova. Studi e proposte per il
recupero dell'esistente

QUADERNI DI ARCHITETTURA

diretta da Nicola Santopuoli
e Alessandro Curuni
Federica Maietti, Dalla grammatica
del paesaggio alla grammatica
del costruito.
Territorio e tessuto storico
dell'insediamento urbano di Stellata
Il rilievo per la conservazione.
Dall'indagine alla valorizzazione
dell'altare della Beata Vergine
del Rosario nella chiesa di S.
Domenico a Ravenna, *a cura di*
Nicola Santopuoli

ARTE E RESTAURO

diretta da Andrea Galeazzi
Umberto Baldini, Teoria del restauro
e unità di metodologia - Voll. I-II
Ornella Casazza, Il restauro pittorico
nell'unità di metodologia
Roberto Monticolo, Meccanismi
dell'opera d'arte. Da un corso
di disegno per il restauro
Mauro Matteini, Arcangelo Moles,
La chimica nel restauro. I materiali
dell'arte pittorica
Il restauro del legno, *a cura*
di Gennaro Tampone - Voll. I-II
Cristina Giannini, Lessico del
restauro. Storia, tecniche, strumenti
AA. VV., Le professioni del restauro.
Formazione e competenze
AA. VV., Conservare l'arte
contemporanea
AA. VV., Archeologia. Recupero
e conservazione
AA. VV., Restauro di strumenti
e materiali. Scienza, musica,
etnografia
Giovanna C. Scicolone, Il restauro

dei dipinti contemporanei.
Dalle tecniche di intervento
tradizionali alle metodologie
innovative

*Bruno Fabbri, Carmen Ravanelli
Guidotti*, Il restauro della ceramica

Americo Corallini, Valeria Bertuzzi,
Il restauro delle vetrate

Luciano Colombo, I colori degli
antichi

Benedetta Fazi, Nuove tecniche
di foderatura. Le tele vaticane
di Pietro da Cortona a Urbino

Vishwa Raj Mehra, Foderatura
a freddo. I testi fondamentali
per la metodologia e la pratica

Francesco Pertegato, Il restauro
degli arazzi

*Giulia Caneva, Maria Pia Nugari,
Daniela Pinna, Ornella Salvadori*,
Il controllo del degrado biologico

*Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez,
Maria del Mar Rotaeché*, Il mobile.
Conservazione e restauro

AA.VV., Teatri storici.

Dal restauro allo spettacolo

Heinz Althöfer, La radiologia per il
restauro

Paolo Fancelli, Il restauro dei
monumenti

Maria Ida Catalano, Brandi
e il restauro. Percorsi del pensiero

AA. VV., Ripristino architettonico.
Restauro o restaurazione?

AA. VV., Restauro dei dipinti
su tavola. I supporti lignei

Claudio Seccaroni, Pietro Moiola,
Fluorescenza X. Prontuario per
l'analisi XRF portatile applicata
a superfici policrome

Monumenti in bronzo all'aperto.
Esperienze di conservazione
a confronto (con CD-rom),

*a cura di Paola Letardi, Ilva Trentin,
Giuseppe Cutugno*

Tensionamento dei dipinti su tela.

La ricerca del valore di
tensionamento,
*a cura di Giorgio Capriotti
e Antonio Iaccarino Idelson.*

*Cristina Giannini, Roberta Roani,
Giancarlo Lanterna, Marcello Piccolo*,
Dizionario del restauro
e della diagnostica

Manufatti archeologici. Studio
e conservazione (CD),
a cura di Salvatore Siano

Cesare Brandi, Theory of
Restoration, *edited by Giuseppe Basile*
(anche in edizione russa)

La biologia vegetale per i Beni
Culturali, Vol. I:

Biodeterioramento e Conservazione,
*a cura di Giulia Caneva, Maria Pia
Nugari, Ornella Salvadori*

La biologia vegetale per i Beni
Culturali, Vol. II:

Conoscenza e Valorizzazione,
a cura di Giulia Caneva

Lo Stato dell'Arte 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
10, 11, 12, *a cura di IGIIC*

Codici per la conservazione
del patrimonio storico. Cento anni
di riflessioni, "grida" e carte,
a cura di Ruggero Boschi, Pietro Segala

La protezione e la valorizzazione
dei beni culturali,

a cura di Giancarlo Magnaghi

La teoria del restauro nel Novecento
da Riegl a Brandi,

a cura di Maria Andaloro

L'eredità di John Ruskin nella cultura
italiana del Novecento,

a cura di Daniela Lamberini

AA. VV., La diagnostica e la
conservazione dei manufatti lignei
(CD)

Meteo e Metalli. Conservazione

e Restauro delle sculture all'aperto.
Dal *Perseo* all'arte contemporanea,
a cura di Antonella Salvi

Marco Ermentini, Restauro Timido.
Architettura Affetto Gioco

Leonardo. L'Ultima Cena. Indagini,
ricerche, restauro, *a cura di Giuseppe
Basile, Maurizio Marabelli*

Dendrocronologia per i Beni
Culturali e l'Ambiente,
a cura di Manuela Romagnoli

Valentina Russo, Giulio Carlo Argan.
Restauro, critica, scienza

Marco Ermentini, Architettura
timida. Piccola enciclopedia
del dubbio

Consigli. Ovvero l'arte di arrangiarsi
in cantiere e in bottega, // Tips.
Finding your Way Around Sites and
Workshops *a cura di Alberto Felici e
Daniela Murphy Corella*
(in italiano e in inglese)

I ruderi e la guerra. Memoria,
ricostruzioni, restauri, *a cura
di Stella Casiello*

Archeometria e restauro.
L'innovazione tecnologica, *a cura
di Salvatore Siano*

ARTE E RESTAURO/PITTURE

MURALI

direzione scientifica:

Cristina Danti - Cecilia Frosinini

Alberto Felici, Le impalcature
nell'arte per l'arte.
Palchi, ponteggi, tralicci
e armature per la realizzazione
delle pitture murali

Il colore negato
e il colore ritrovato.
Storie e procedimenti
di occultamento
e descialbo delle pitture murali,
*a cura di Cristina Danti,
Alberto Felici*

ARTE E RESTAURO/FONTI

diretta da Claudio Seccaroni

Ulisse Forni, Il manuale del pittore
restauratore (e-book), *introduzione e
note*

a cura di Vanni Tiozzo

Ricette vetrarie muranesi.

Gasparo Brunoro

e il manoscritto

di Danzica, *a cura di Cesare Moretti,*

Carlo S. Salerno,

Sabina Tommasi Ferroni

Susanne A. Meyer e Chiara Piva,

L'arte di ben restaurare.

La raccolta d'antiche statue

(1768-1772) di B. Cavaceppi

Salvatore Vacanti, Il piccolo trattato
di tecnica pittorica di Giorgio
de Chirico. Teoria e prassi
del "ritorno al mestiere"
(1919-1928)

ARTE E RESTAURO/STRUMENTI

Vincenzo Massa, Giovanna C.

Scicolone, Le vernici per il restauro

Maurizio Copedè, La carta
e il suo degrado

Elena Cristoferi, Gli avori.

Problemi di restauro

Francesco Pertegato, I tessuti.

Degrado e restauro

Michael G. Jacob, Il dagherrotipo

a colori. Tecniche e conservazione

Gustav A. Berger, La foderatura

AA.VV., Dipinti su tela.

Metodologie d'indagine per i
supporti cellululosici

Chiara Lumia, Kalkbrennen.

Produzione tradizionale della calce

al Ballenberg / Traditionelle

Kalkherstellung auf dem Ballenberg

(con DVD)

Anna Gambetta, Funghi e insetti

nel legno. Diagnosi,

prevenzione, controllo

ARTE E RESTAURO/ESPERIENZE

Dario F. Marletto, Foderatura a colla di pasta fredda. Manuale

Pietro Segala, Inseguitor di fantasmi (e-book)

ARTE E RESTAURO

E-BOOK

Federica Dal Forno, La ceroplastica anatomica e il suo restauro. *Un nuovo uso della TAC, una possibile attribuzione a G.G. Zumbo*

Luigi Orata, Tagli e strappi nei dipinti su tela. Metodologie di intervento

Mirna Esposito, Museo Stibbert. Il recupero di una casa-museo con il parco, gli edifici e le opere delle collezioni

Maria Bianco, Colore. Colorimetria: il sistema di colore Carlieri-Bianco

Il restauro della fotografia. Materiali fotografici

e cinematografici, analogici e digitali

a cura di Barbara Cattaneo (disponibile anche su carta in stampa on demand)

Non solo "ri-restauri" per la durabilità dell'arte, *a cura di D. Benedetti, R. Boschi, S. Bossi,*

C. Coccoli, R. Gianguialano, C. Minelli, S. Salvadori, P. Segala

Cecilia Sodano Cavinato, Un percorso per la valorizzazione e la conservazione del patrimonio culturale.

Il museo civico di Bracciano

Science and Conservation for Museum Collections, *edited by Bruno Fabbri*

Encausto: storia, tecniche e ricerche *a cura di Sergio Omarini*

Science and Conservation for Museum Collections, *edited by Bruno Fabbri*

Fotografie, finitura e montaggio, *a*

cura di Donatella Matè, Maria Carla Sclocchi (disponibile anche su carta in stampa on demand)

Valeria Di Tullio, Risonanza magnetica (NMR) portatile.

Mappatura e monitoraggio dell'umidità nei dipinti murali

Nadia Francaviglia, Intervento in situ e manutenzione programmata.

Il gonfalone processionale di Palazzo Abatellis

Giuliana Labud, Il restauro delle opere multimediali

Pietro Librici, Il restauro delle diapositive di Amundsen.

Le esplorazioni polari tra storia e conferenze pubbliche

Dopo Giovanni Urbani.

Quale cultura per la durabilità del patrimonio dei territori storici?,

a cura di Ruggero Boschi, Carlo Minelli, Pietro Segala

Claudia Daffara, Pietro Moioli, Ornella Salvadori, Claudio Seccaroni –

con la partecipazione di Ester Bandiziol, Attilio Tognacci, "Le storie di Ester" di Paolo Veronese in San

Sebastiano. Studio dei processi esecutivi attraverso la diagnostica per immagini

Pietro Segala, Inseguitor di fantasmi (e-book)

Esrarc 2014. 6th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation, *edited by Oana Adriana Cuzman, Rachele Manganelli Del Fà, Piero Tiano*

Collana edita con l'OPD CONSERVATION NOTEBOOKS

La carta. Applicazioni laser, Pogetto TemArt, *a cura di Mattia Patti, Salvatore Siano*

I dipinti murali. Applicazioni di nanotecnologie e laser, Pogetto

TemArt, a cura di *Mattia Patti*,
Salvatore Siano

Collana edita con l'Associazione
Giovanni Secco Suardo

**QUADERNI DELL'ARCHIVIO
STORICO NAZIONALE E BANCA
DATI DEI RESTAURATORI ITALIANI**

*diretta da Giuseppe Basile
e Lanfranco Secco Suardo*

Restauratori e restauri in archivio
– Vol. I: Profili di restauratori italiani
tra XVII e XX secolo, a cura di
Giuseppe Basile

Restauratori e restauri in archivio
– Vol. II: Nuovi profili di restauratori
italiani tra XIX e XX secolo,
a cura di *Giuseppe Basile*

Collane edita con il Centro
Conservazione e Restauro
“La Venaria Reale”
dirette da Carla Enrica Spantigati

ARCHIVIO

Restauri per gli altari della Chiesa
di Sant'Uberto alla Venaria Reale,
a cura di *Carla Enrica Spantigati*

Delle cacce ti dono il sommo
imperio. Restauri per la Sala di

Diana alla Venaria Reale (con DVD
interattivo),
a cura di *Carla Enrica Spantigati*

CRONACHE

Restaurare l'Oriente. Sculture lignee
giapponesi per il MAO di Torino,
a cura di *Pinin Brambilla Barcilon ed
Emilio Mello*

Kongo Rikishi. Studio, restauro e
musealizzazione della statuaria giap-
ponese - Atti della giornata interna-
zionale di studi

Il restauro degli arredi lignei.
L'ebanisteria piemontese. Studi e
ricerche, a cura di *Carla Enrica
Spantigati, Stefania De Blasi*

RESTAURO IN VIDEO Duccio e il
restauro della Maestà degli Uffizi

Giotto e il restauro della Madonna
d'Ognissanti

Guglielmo de Marcillat e l'arte della
vetrata in Italia

Il Volto Santo di Sansepolcro

La vetrata di San Francesco ad
Arezzo

Cimabue e il restauro della Maestà di
Santa Trinita