



Giovan Battista Moroni

*Pubblicazione edita dalla
Fondazione Credito Bergamasco*

Coordinamento editoriale

Emanuela Daffra

Angelo Piazzoli

Alberto Sangalli

Ha collaborato alle attività inerenti il restauro
ed alla edizione della pubblicazione la seguente
Funzione interna del Credito Bergamasco

Corporate Affairs

Restauro dipinto

Minerva Maggi

Eugenia De Beni

Alberto Sangalli

Testi

Emanuela Daffra

Minerva Maggi, Eugenia De Beni, Alberto Sangalli

Gianluca Poldi, Giovanni Carlo Federico Villa

Stefano Volpin

Federico Mecca

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Antonio Solivari

Stampa

Inchiostro Arti Grafiche - Gorgonzola (Mi)

Un sentito ringraziamento a

Guido Crippa, Alessandro Guerini,

Paola Giardelli e Mons. Tarcisio Ferrari

© Copyright 2008 Credito Bergamasco

I diritti di traduzione, riproduzione
e adattamento totale o parziale,
con qualsiasi mezzo,
sono riservati per tutti i Paesi

Finito di stampare nel mese di ottobre 2008

Giovan Battista Moroni

“La Trinità che incorona la Vergine”



Il restauro all'origine di questa pubblicazione è stato realizzato grazie al finanziamento della Fondazione Credito Bergamasco.

È stato condotto – sotto la direzione di Emanuela Daffra della Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici – da Minerva Maggi, Eugenia De Beni ed Alberto Sangalli, con l'intervento di Federico Mecca per la ricollocazione del dipinto.

Le operazioni sono state precedute e accompagnate da indagini fotografiche non invasive eseguite da Roberto Giuranna del Laboratorio fotografico della Soprintendenza di Milano, da Gianluca Poldi e Giovanni Carlo Federico Villa dell'Università di Bergamo, e da prelievi stratigrafici di Stefano Volpin, tesi a caratterizzare le stesure pittoriche di Moroni.

Si è trattato dunque di un percorso complesso – e questo spiega i numerosi contributi che trovano posto nelle pagine successive – che ha visto la collaborazione fattiva di istituzioni diverse, coinvolte ciascuna per la propria specificità.

In questo contesto un grazie speciale va a Giovanni Valagussa che ha permesso l'estensione delle analisi al nutrito gruppo di Moroni conservato presso la pinacoteca dell'Accademia Carrara, consentendo così la raccolta di dati indispensabili al confronto.

Questa disponibilità ha contribuito a trasformare il restauro dell'Incoronazione nell'inizio di un nuovo cammino di studio.

In alcuni testi del volume si è preferita l'intitolazione corretta dell'opera (Incoronazione della Vergine) a quella con cui è tradizionalmente noto il dipinto (“La Trinità che incorona la Vergine”) che tende a sottolineare il ruolo della Trinità.

Un recupero doveroso, un restauro di eccellenza

La Fondazione Credito Bergamasco, consapevole del ruolo istituzionale che riveste all'interno del tessuto sociale in cui opera, ha sempre riservato grande attenzione alla tutela dei beni culturali e delle opere d'arte in particolare.

Nell'ambito di questa attenta e delicata opera di valorizzazione dell'arte e della cultura, si inserisce l'intervento di recupero del dipinto di Giovan Battista Moroni *“La Trinità che incorona la Vergine”* (olio su tela - cm 291,5x470,5), antico e prezioso gioiello artistico collocato nella controfacciata della Chiesa parrocchiale di Sant'Alessandro della Croce in Borgo Pignolo - Bergamo.

Il restauro della tela – svolto sotto la guida della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico di Milano ed eseguito da Minerva Maggi, Alberto Sangalli ed Eugenia De Beni direttamente nei locali messi a disposizione dalla Banca – ha restituito alla cittadinanza una gemma di rara bellezza.

Oltre alla possibilità di un altissimo godimento estetico, il restyling del dipinto ha offerto agli studiosi l'occasione per effettuare una serie di indagini a carattere scientifico da cui sono emersi nuovi ed importanti riscontri sul cammino pittorico e le fasi stilistiche di questo grande artista cinquecentesco.

Infatti, grazie alle analisi microchimiche e stratigrafiche condotte su diversi frammenti del dipinto ed a numerose altre indagini – la fluorescenza, il falso colore ed alcune riprese riflettografiche, l'indagine XRF, la spettrometria in riflettanza nel visibile e l'analisi colorimetrica – è stato possibile disporre di informazioni certe e precise, che sono state divulgate nel corso di una conferenza dal titolo *“Il Moroni invisibile: la ricerca scientifica oltre il restauro”*, svoltasi nell'ambito di BergamoScienza e che offrono ora un'ulteriore opportunità culturale a tutti coloro che vogliono avvicinarsi alla produzio-

ne di Giovan Battista Moroni e più in generale al grande patrimonio artistico e culturale di cui dispone il nostro territorio.

Questo intervento di recupero è il segno tangibile dell'attenzione che la Fondazione Credito Bergamasco manifesta ormai da un ventennio nei confronti della salvaguardia e della valorizzazione del patrimonio storico e artistico distribuito su tutto il territorio di propria pertinenza, in continuità ed in affiancamento all'attività di promozione dell'arte e della cultura da sempre perseguita dal Credito Bergamasco.

Consapevole del ruolo primario che le varie espressioni artistiche hanno rivestito nella costruzione del vasto panorama della civiltà orobica e lombarda, la Fondazione Credito Bergamasco ha infatti consolidato negli anni una costante attività che da un lato ha permesso di ridare vita ad opere che il tempo e l'incuria avevano compromesso – riportandole alla fruizione del sempre più vasto pubblico di ammiratori – e dall'altro ha consentito di riportare ad ogni tappa del suo itinerario l'interesse degli studiosi e degli appassionati d'arte su una molteplicità di dati e di scoperte.

Pittori delle varie epoche hanno così trovato l'occasione di una rilettura, con una conseguente maggiore sottolineatura del ruolo e della funzione che ciascuno di essi ha svolto nel proprio tempo all'interno del contesto dell'arte bergamasca e lombarda.

Dall'insieme di tutta questa attività è scaturita non solo la testimonianza della ricchezza del patrimonio artistico diffuso su tutto il proprio territorio ma anche l'amorosa attenzione che gli si è voluta prestare.

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Credito Bergamasco

A tutela di un patrimonio di Fede

Quando nel settembre del 1977 giunsi come Parroco nella Parrocchia cittadina di Sant’Alessandro della Croce, conoscevo già – almeno in parte – la preziosità e la ricchezza del suo patrimonio artistico. Chi ha interesse per il mondo dell’arte e conosce le chiese di Santo Spirito, di San Bernardino in Via Pignolo e la chiesa parrocchiale con le sue sacristie, mi può essere testimone credibile.

Gradatamente ho incominciato a interessarmi dei vari dipinti avvertendo – senza molta competenza, ma con chiarezza – che il loro stato di conservazione era piuttosto logoro. Maturò in me il dovere di conservare e recuperare questa realtà che ci tramanda la storia e la vita religiosa di una comunità ricca di fede, di operosità e con la coscienza di una appartenenza impegnativa che, secondo le possibilità economiche, si espresse, lungo il corso dei secoli, nella creazione di uno straordinario patrimonio culturale.

Con il consiglio e con l’appoggio di alcuni privati (non ultimi i restauratori locali) ho iniziato un’opera di ripulitura per quei dipinti che si presentavano maggiormente deteriorati. Quello fu veramente l’inizio di una serie di interventi che hanno riportato “all’antico splendore” la quasi totalità dei dipinti più preziosi.

Nel frattempo ci fu la ripulitura e doratura della chiesa parrocchiale che donò luce e vigore all’intera veste pittorica che l’adornava. Non mancò la generosità di Enti e di singole persone che meritano la riconoscenza dell’intera comunità parrocchiale.

Fra gli Enti benefattori debbo gratitudine particolare al Credito Bergamasco ed alla sua Fondazione non solo per la sensibilità sempre dimostrata in passato nei confronti di iniziative relative alla conservazione dei vari dipinti, ma soprattutto per avere promosso e sostenuto il restauro del grandioso dipinto di Giovan Battista Moroni: *“La Trinità che incorona la Vergine”*.

È un intervento che, per varie ragioni, ha carattere di unicità e che ha il merito di offrire alla nostra visione la migliore illustrazione “del bello, del vero e del buono”.

Mons. Tarcisio Ferrari
Parroco
Parrocchia di Sant’Alessandro della Croce
Bergamo

Sommario

Giovanni Battista Moroni: biografia sintetica	7
L'Incoronazione della Vergine di Giovanni Battista Moroni di Emanuela Daffra	9
L'intervento di restauro di Minerva Maggi, Eugenia De Beni, Alberto Sangalli	17
Analisi non invasive sull'Incoronazione della Vergine di Moroni di Gianluca Poldi, Giovanni Carlo Federico Villa	23
I materiali e la tecnica pittorica alla luce delle indagini chimico-stratigrafiche di Stefano Volpin	29
Il riposizionamento del dipinto alla luce dell'aumento dimensionale di Federico Mecca	33
Bibliografia fondamentale di facile accessibilità	35
Giovan Battista Moroni, "La Trinità che incorona la Vergine" (il dipinto prima del restauro)	37
Giovan Battista Moroni, "La Trinità che incorona la Vergine" (il dipinto dopo il restauro)	39



Giovanni Battista Moroni: biografia sintetica

Giovanni Battista Moroni nasce ad Albino probabilmente poco dopo il 1520.

Allievo a Brescia di Alessandro Bonvicino, il Moretto, collabora con il maestro in diverse opere, già poco dopo i vent'anni.

I suoi primi dipinti autonomi giunti sino a noi sono stati però realizzati a Trento, dove Moroni soggiorna in due riprese, nel 1545-46 e nel 1551-52, negli anni dunque in cui si tengono le prime sessioni del Concilio destinato a dettare le linee guida dottrinali e di condotta della Chiesa Cattolica di fronte al profondo rivolgimento causato dalla Riforma Protestante.

In occasione di questi soggiorni ha modo di conoscere più da vicino la cultura pittorica d'oltralpe, che lasciò un segno sulla sua pittura, e di operare per una committenza elevata.

Esponenti della aristocrazia locale e delle cerchie intellettuali cittadine sono suoi committenti anche a Bergamo e Brescia, città dove si svolge la sua attività negli anni cinquanta. Nascono così ritratti memorabili di nobili spagnoleggianti e neofeudali, caratterizzati da verità di presentazione ma anche da eleganze sofisticate, di radice manierista.

Nel decennio successivo si stabilisce ad Albino, e nella sua pittura cresce, in percentuale, la produzione di dipinti sacri, nei quali si fa interprete precoce delle indicazioni conciliari, che chiedevano decoro, chiarezza, raffigurazioni accostanti degli episodi sacri così da stimolare l'adesione anche affettiva del fedele. Sono anni in cui il pittore lavora molto, anche per incarichi minori (stendardi, portelle di tabernacolo) e per committenti di rango inferiore.

A partire dagli anni settanta oltre ad impegnarsi in modo più attivo nella vita pubblica della cittadina natale Moroni riprende a dipingere anche per il capoluogo. La sua attività è incessante e fervida – in questo periodo il pittore realizza alcuni dei suoi dipinti dimensionalmente più imponenti – ma essa si interrompe bruscamente. Il pittore muore infatti nel 1579, senza avere potuto concludere il Giudizio Universale di Gorlago.

La sua fama è legata soprattutto ai ritratti nei quali, con una pittura sottile e senza disegno, ha dimostrato straordinarie capacità di lettura immediata non solo della fisionomia ma anche dell'estrazione sociale dei personaggi, mai idealizzati, ritratti che furono molto apprezzati da subito, come dimostrano le terzine composte da Marco Boschini (*La carta del navigar pitoresco*, Venezia, 1660) pensando al 'Sarto' ora a Londra

*«...Ghè dei ritrat, ma in particolar
quel d'un sarto sì belo, e sì ben fato
che 'l parla più de qual si sa Avocato,
l'ha in man la forfe, e vu 'l vede' a tagiar
O in pitura Pitor, che carne impasta
o Bergamasco pien d'alto giudizio»*

Ma queste caratteristiche di immediatezza e di verità ottica si trovano anche nei dipinti sacri, dove contribuiscono in modo determinante, nelle prove migliori, a dare intensità e partecipazione umana anche ai più consueti schemi della pittura devota.



fig. 1 - G. B. Moroni, Incoronazione della Vergine, intero prima del restauro



fig. 2 - G. B. Moroni, Incoronazione della Vergine, intero dopo il restauro

L'Incoronazione della Vergine di Giovanni Battista Moroni

Può un dipinto che misurava più di tre metri e mezzo per cinque passare inosservato?

Può.

Anche se rappresenta l'apparire improvviso di uno squarcio di paradiso messo in scena, ora ora e con vivezza, per il fedele?

Certo.

In fondo è quanto più o meno è accaduto all'*Incoronazione della Vergine da parte della Trinità* di Giovanni Battista Moroni, che proprio la gloria celeste rappresenta: sei angeli adolescenti, scattanti e biondi, scostano un pesante tendaggio verde per fare apparire il gruppo divino tra un tripudio di cherubini ammiccanti mentre tre angeli più piccini, ai piedi della Vergine, eseguono per il pubblico devoto la colonna sonora dell'avvenimento.

Prima e dopo

Cerchiamo dunque di avvicinarci ad essa con occhi sgombri, armati inizialmente solo di attenzione e confrontiamo, in un immaginario 'gioco delle differenze', le due fotografie che mostrano l'*Incoronazione* prima e dopo il restauro (figg. 1 - 2).

Anche l'osservatore più distratto individuerà con sicurezza gli esiti più evidenti dell'intervento: il recupero di una gamma cromatica diversa e differenti dimensioni.

Come esposto più nel dettaglio all'interno della relazione di chi ha direttamente operato, il dipinto presentava problemi di tensionamento e di adesione della pellicola pittorica; una corretta lettura era resa difficile dal sudiciume, dall'ingiallimento delle vernici, disomogenee, e dall'alterazione dei ritocchi.

Inoltre, una volta portata a terra, è stato subito chiaro che la tela era stata rfilata. L'unico lato risparmiato era quello superiore, dove ancora possiamo vedere la conclusione della pittura. Le riduzioni più drastiche interessarono però la parte bassa: come si vede bene osservando una immagine del retro del dipinto prima del restauro (fig. 3) il supporto è costituito da tre teli cuciti in orizzontale, che in origine dovevano avere una larghezza simile, intorno ai 120 cm, dettata dalla ampiezza del telaio di tessitura. La superstite porzione dipinta del telo inferiore era invece di soli trentotto centimetri.



fig. 3 - G. B. Moroni, *Incoronazione della Vergine*, retro prima del restauro

Anche il telaio, asimmetrico, era chiaramente manomesso e lungo tre suoi lati risvoltavano lembi di tela dipinta. Il più ampio (circa 20 centimetri) era nel margine inferiore e conservava porzioni del paesaggio collinare che certamente un tempo concludeva il dipinto e che invece era stato malamente nascosto da ridipinture.

Per quanto il suo recupero non completi la raffigurazione (mancano comunque all'appello ben 60 centimetri) si è deciso di portare questo brano in vista perché non solo rende percepibile con immediatezza la storia passata dell'opera, ma ne consente una lettura più corretta ed una comprensione più puntuale dei suoi valori.

Moroni alla Trinità, ovvero l'importanza del punto di vista

L'*Incoronazione* conta una bibliografia assai scarsa e poco benevola.

Credo che di questa sfortuna siano state compliciti le modifiche di formato, le vernici ingiallite e la collocazione attuale, a coronamento della controfacciata di Sant'Alessandro della Croce che, insieme, la rendono di non immediata visione e di difficile lettura.

Sul dipinto si sono così ripetute notizie incontrollate, come la presenza, ricordata a partire da Tassi, della firma e della data «IO: BAP: MORONUS MDLXXVI», che invece non ci sono più perché plausibilmente apposte in basso, sulla parte raffigurante 'un bel paese' ora perduta.

Moroni l'aveva però concepito per una visione tutta diversa, poiché era destinato all'arco di accesso alle tre cappelle presbiteriali nella chiesa della Trinità.

Questo piccolo edificio, dove avevano sede due confraternite di disciplini, i Bianchi, della Maddalena, e i Rossi, della Trinità, sorgeva accanto alla chiesa di Santo Spirito. Soppresso in età napoleonica (1801), dal 1811 trasformato in magazzino militare, venne progressivamente svuotato e smantellato. Ultima a cadere, nel 1919, fu la facciata, della quale si conserva ancora qualche immagine fotografica. Tuttavia grazie alla lettura di guide e documenti possiamo farcene una idea sufficientemente nitida, almeno per quanto riguarda l'aspetto che aveva nell'ultimo suo secolo di vita. Nel 1720 Angelini ne descrive la facciata con tre porte, la centrale sottolineata



fig. 4 - Agostino Facheris da Caversegno, San Sebastiano, Bergamo, sacrestia di Sant'Alessandro della Croce

da un protiro ad arco retto da colonne, e l'interno ricco di stucchi e pitture. La zona presbiteriale era articolata in tre cappelle tra le quali quella centrale, che ospitava l'altare maggiore, era la più ampia.

Sempre l'Angelini, con le sue terzine goffe, che per fare tornare la rima confondono i concetti, ci dice che la sala riunione della confraternita dei Rossi si trovava, come spesso del resto accadeva, proprio sopra il presbiterio. Una simile struttura comporta una notevole differenza di quota tra il soffitto della chiesa e quello della zona presbiteriale: proprio su questo ampio tratto di muro era collocato il «quadro grande del Morone in quadratura», che si imponeva al fedele fin dall'ingresso in chiesa.

La chiesa della Trinità conservava numerose opere d'arte, alcune distrutte con essa, altre disperse.

Sappiamo, per esempio, che nel 1518 Jacopino de Scipioni si apprestava a decorarla con un ciclo della Passione, sul modello di quello che egli stesso aveva da poco realizzato in Santa Maria delle Grazie; che sulla parete sinistra era una Madonna allattante di Lotto, accanto ad una Pietà del medesimo pittore, che c'era un polittico dedicato a san Rocco, con una statua lignea affiancata da pannelli dipinti da Agostino Facheris da Caversegno (le due tavole superstiti fino ad ora individuate sono il *san Sebastiano* (fig. 4) ed il *san Defendente* conservati nella sacrestia di Sant'Alessandro della Croce), dello stesso pittore si vedeva in controfacciata una pala con sant'Agostino e poi tele di Zucco, di Carlo Preda, di Salvatore Bianchi...

Ma soprattutto, al centro dell'altare maggiore, splendeva la corrusca *Trinità* di Lorenzo Lotto (fig. 5), affiancata dalle due «mezze lune in piedi rappresentanti il paradiso» – così le descrisse il conte Carrara – di Enea Salmeggia.

Al visitatore, ancora ai primi dell'ottocento, il grande telero di Moroni si sarebbe perciò presentato in asse con la pala lottesca, costituendo con essa una ideale continuità visiva e concettuale. Così come sull'altare maggiore appariva la Trinità, salendo con lo sguardo era sempre la Trinità a incoronare la Vergine, secondo una iconografia nata nel veneto in età gotica.

È probabile che la scelta non fosse casuale perché le fonti ricordano nella chiesa della Trinità un altare dedicato alla Vergine ed ornato da una statua che veniva solennemente portata in processione. Nella tela di Moroni vengono così ad assommarsi i due principali oggetti di culto e devozione della Confraternita.

Dopo Napoleone: traslochi e nuove sistemazioni

Dopo la soppressione di quest'ultima e l'acquisizione della chiesa da parte della Municipalità alcuni tra i dipinti che la ornavano transitarono a Sant'Alessandro della Croce, grazie al curato Giovanni Battista Conti, infaticabile nel comprare alle aste i beni appartenenti alle corporazioni religiose soppresse e non ritenuti degni della Galleria di Brera, dove venivano convogliati i capolavori.

Il nostro dipinto fu tra questi, ma trovargli una sistemazione non dovette essere semplice. Nel 1809 fu posto sopra la porta di ingresso, in sostituzione di una mediocre (ma ben più piccola) *Sepoltura di Cristo* di Francesco Gozzi. Nel 1819 però risulta in sacrestia, forse per ricongiungerlo con gli altri dipinti raccolti dal prelado e donati tre anni prima alla parrocchia con atto ufficiale. *L'Incoronazione* ha però storia un poco diversa rispetto a quella delle quarantacinque opere ricordate in quel documento.

Essa, stando alle postille di Marenzi, fu effettivamente acquistata all'incanto da Giovanni Battista Conti, ma non risulta nell'inventario delle opere prima cedute in comodato e poi (1816) donate alla chiesa ed effettivamente sul retro del dipinto non



fig. 5 - L. Lotto, *Trinità*, ora Museo A. Bernareggi (già nella Sacrestia di Sant'Alessandro della Croce)

compaiono le iniziali del prelado 'in cera spagna' che le contrassegnava. Considerate le dimensioni della tela, che la rendevano inadatta ad una quadreria privata, è possibile che essa fosse fin da subito destinata alla parrocchiale, secondo una prassi che il reverendo Conti adottò in altre occasioni. Tanto è vero che quella in sacrestia fu solo una tappa. Dopo il 1824 il nostro dipinto ritornò sopra la porta di ingresso, dove rimase.

Restauri e conseguenze

Questo via vai non fu indolore per l'opera. Immediatamente dopo il suo arrivo in Sant'Alessandro, come ricorda l'archivio della chiesa «il 20 Maggio 1809 il grandioso quadro fu oggetto di restauri promossi dal curato Conti». Fu allora, o al massimo quindici anni dopo, quando si provvide alla collocazione definitiva, che la tela venne ampiamente rifilata per adattarla alla cornice in stucco della controfacciata, risalente al 1737.

Da allora però non subì altri restauri documentati, non compare neppure negli elenchi dei dipinti risarciti da Mauro Pelliccioli dopo gli spostamenti resi necessari dalle guerre mondiali. Solo nel 1982 è ricordato un intervento parziale, che nei documenti

e nei giornali dell'epoca è definito come 'pulizia a fondo' ma che consistette in realtà (lo conferma Antonio Benigni, che lo eseguì) in un ritocco delle cadute di colore più circoscritte e in una verniciatura effettuata senza spostare la tela dalla parete.

L'intervento ottocentesco fu dunque il più invasivo, non tanto in termini di danni alla pellicola pittorica, quanto di ferite irrimediabili alla figurazione: l'anonimo restauratore, costretto a dimensionare la tela su di una superficie fissata, aveva centrato l'immagine sull'apparizione miracolosa, trasformando l'invenzione dinamica del pittore in una immobile epifania devota.

«...e con veduta sotto di un bel paese»

È giunto quindi il momento di ricollocare almeno mentalmente il paesaggio perduto, che nella raffigurazione doveva avere un peso un poco superiore a quello che ha nel recto dello stendardo di Pradalunga (fig. 6) e non costituiva solo una divagazione narrativa, ma giocava un ruolo essenziale nell'impianto compositivo.

Moroni nell'ideare il gruppo sacro ricalca, in filigrana, una incisione di Dürer tratta dalla serie della Vita della Vergine (fig. 7).



fig. 6 - G. B. Moroni, Gloria Eucaristica, Pradalunga, chiesa dei Santi Cristoforo e Vincenzo



fig. 7 - A. Dürer, Incoronazione della Vergine



figg. 8a - 8b - L. Lotto, La Madonna col Bambino tra i Santi, part. Bergamo, chiesa di San Bernardino in Pignolo



Una simile derivazione non è un caso unico nella produzione del pittore. Il riferimento ad un foglio inciso del maestro tedesco è stato notato per esempio anche per la Madonna con Bambino del *Ritratto di Giovane gentiluomo in preghiera* conservato alla National Gallery di Washington. Nel grande telerò come nel ritratto il ricorso ad una iconografia diffusa e probabilmente nota intendeva conferire un senso di familiarità fuori dal tempo all'apparizione sacra.

Nell'insieme però il modello di riferimento, l'esempio che ha guidato i pennelli di Moroni è Lorenzo Lotto. È come se l'obbligato confronto con la *Trinità* avesse sollecitato il pittore di Albino

ad una rilettura complessiva di quanto il veneziano aveva lasciato a Bergamo o, almeno, in Borgo Pignolo.

Gli angeli giovinetti dai muscoli lunghi e saldi imitano i loro coetanei che sistemano gli apparati nelle pale lottesche di San Bernardino (figg. 8a - 8b) e di San Bartolomeo, come lotteschi sono la mobile regia luminosa che gioca sui controtuce soffusi, il trascolorare paradisiaco delle nuvole dorate o i cherubini che popolano le nubi, tanto numerosi da confondersi con esse e che, in tutta la produzione di Moroni, si trovano solo qui (fig. 9).

Ciò nonostante l'esito, e anche le intenzioni espressive, sono molto distanti.



fig. 9 - G. B. Moroni, Incoronazione della Vergine, part. delle nuvole e dei putti

Osserviamo le due tele, immaginando di poterle vedere simultaneamente, così come potevano fare i Confratelli della Trinità: Lotto con grande intensità emotiva evoca un evento turbinoso in atto, dove il paesaggio è una sorta di rampa di lancio che proietta il fedele in un risucchio mistico.

In Moroni questa parte non c'è più, ma ora ne conosciamo l'estensione e la tonalità cromatica complessiva e possiamo mentalmente reintegrarla pensando ad opere come la pala di Bondo Petello (fig. 10) oppure la paletta tarda di Lonno.

La sua presenza faceva sì che il gruppo divino venisse racchiuso ed esaltato da quinte scure (il tendone in alto, i boschi in basso) e l'intero dipinto recuperasse grande forza illusionistica, con la galleria dorata di nubi che pare sprofondare nella luce.

Degli angeli vediamo le piante dei piedi, come se fossero sopra il fedele-spettatore. Quest'ultimo quindi, diversamente da quanto immagina Lotto, era accolto nel perduto paesaggio, e così, saldamente ancorato in terra poteva ammirare lo spet-



fig. 10 - G. B. Moroni, Madonna col Bambino in gloria tra le Sante Barbara e Caterina, Bondo Petello, chiesa parrocchiale

tacolo celeste e immobile, quasi un *tableau vivant*, dell'*Incoronazione di Maria*.

In questa interpretazione meno urgente, ma grandiosa e meditata, riconosciamo il sigillo del pittore che in gioventù era stato a Trento mentre si svolgeva il Concilio e che aveva saputo con sensibilità farsi interprete dei nuovi compiti affidati all'arte sacra.

Come sempre avviene nelle pale più riuscite di Moroni il potere di suggestione dell'immagine si traduce nella sua convincente realtà ottica; e poco importano l'impaccio di certi movimenti (osservate il rigido giungere le mani di alcuni angeli) o le goffaggini anatomiche (fig. 11), perché la verità è garantita dalla luce che segue tutti gli accidenti della forma, che caratterizza la materia con grande disinvoltura pittorica.

La luce della 'maniera cenerina'

Il recupero della luminosità fredda e la possibilità di apprezzare meglio la tecnica esecutiva sono, come si diceva all'inizio, l'altro grande portato di questo intervento, che ha liberato il colore da ingiallimenti e discontinuità che lo mortificavano.

Il pittore lavora, e lo hanno confermato le indagini stratigrafiche, stendendo i colori locali su di una preparazione grigia, visibile anche ad occhio nudo nelle piccole lacune o nel cretto della superficie pittorica (è qui forse il segreto della 'maniera cenerina' identificata dai conoscitori ottocenteschi come tipica della fase tarda), alternando parti molto rifinite ad altre – il gallone che orna il manto di Dio Padre, i perizomi squillanti degli angeli – dove i colori vengono accostati senza fondersi o dove pennellate molto evidenti e dinamiche contribuiscono alla tessitura complessiva dell'immagine.

È quanto accade ad esempio nelle vesti, dove le tracce del pennello si rincorrono ampie a suggerire pieghe e avvallamenti, o nel cielo, dove la polverosa leggerezza atmosferica è ottenuta con sequenze di brevi pennellate che fanno trasparire il fondo grigio (fig. 12) e contornano le figure, costruite per prime e per fasi successive, quasi a strati. Anche all'osservazione diretta risulta per esempio chiaro che gli angeli giovinetti sono stati dipinti nudi e solo successivamente coperti dai perizomi svolazzanti.



fig. 11 - G. B. Moroni, Incoronazione della Vergine, part.

La luce, raffreddata dalla presenza costante della stesura grigia al di sotto dei toni locali, assume una qualità netta e quasi minerale che contrasta con il naturalismo dei corpi ed è in questo contrasto tra naturalezza ed artificio che troviamo il 'tono' proprio di questo dipinto.

Tono a cui contribuisce la libertà esecutiva alla quale si è accennato più sopra. Le riflettografie I.R. hanno individuato scarse tracce di disegno preparatorio, come viene più distesamente esposto nel testo di Poldi e Villa. Non possiamo dire con assoluta certezza che non ne sia in realtà presente uno più elaborato poiché, a causa della preparazione scura, il pittore avrebbe potuto servirsi di un gessetto bianco, che dalla riflettografia non viene rilevato, ma è fuori di dubbio che la costruzione sia affidata al colore.



fig. 12 - G. B. Moroni, Incoronazione della Vergine, part. del cielo



fig. 13 - G. B. Moroni, *Incoronazione della Vergine*, part. dei volti in controluce



fig. 14 - G. B. Moroni, *Incoronazione della Vergine*, part. della profilatura grigia



fig. 15 - G. B. Moroni, *Incoronazione della Vergine*, part. del manto di Dio Padre

Con pochi tratti Moroni dà forma ai volti dei cherubini in controluce (fig. 13) e delinea il torso nudo di Cristo; ottiene effetti di nitida profilatura lasciando trasparire la preparazione grigia lungo i contorni delle forme (figg. 12 - 14), enfatizza dettagli usando il manico del pennello sul colore fresco, anima, come di consueto, le stoffe con nette luci serpentine (figg. 11 - 15). E lo fa con straordinaria economia di mezzi, senza sovrapposizioni o velature, lavorando con stesure semplici, come hanno permesso di chiarire le stratigrafie eseguite. Una disinvoltura esecutiva che è stata definita 'preimpressionistica' caratterizza le opere eseguite da Moroni negli anni settanta, e dunque possiamo credere che Tassi abbia trascritto con esattezza la data di esecuzione ora scomparsa. Nella *Assunzione* per San Benedetto ed ora a Brera (databile agli anni estremi del pittore), nel *san Martino* di Cenate Sotto oppure nella compassata pala per il Duomo di Bergamo ritornano infatti la tavolozza che alterna bianchi marmorei e cangianti non fusi, le fisionomie allungate dai grandi occhi (le incontriamo anche a Fino del Monte) e le stesure rapide e vibranti. Ma la libertà pittorica sfoggiata nell'*Incoronazione*, autorizzata anche dalla grande distanza di osservazione, è senza confronti nella produzione sacra.

Questo dipinto segna una via alternativa, e senza seguito a causa della morte del pittore, alla austerità rappresentativa delle sobrie pale prima citate poiché pone abbreviazioni e scioltezze da virtuoso al servizio di una invenzione insolita, un vero e proprio colpo di teatro, che gioca in modo consapevole e sottilmente intellettualistico sul contrasto tra natura ed artificio. Lo si vede nei nudi non idealizzati, modellati da inquiete lame luminose, ma come immobilizzati dallo splendore algido del colore, resi per questa via, insieme, concretissimi e non terreni.

Forse anche a questi tratti, che la isolano dal percorso più consueto di Moroni, dobbiamo la sua invisibilità prolungata.

Emanuela Daffra

L'intervento di restauro

Condizioni di conservazione

Come talvolta accade, il restauro della tela di Moroni, che si presentava complesso per le dimensioni dell'opera (ora misura cm 291,5x470,5) e per la difficoltà di un esame ravvicinato preventivo, ha riservato sorprese di vario genere.

Una prima sommaria osservazione del dipinto sulla parete della controfacciata aveva permesso di constatare, ancora prima della sua rimozione, un palese degrado.

L'esame a luce radente aveva individuato i segni fortemente impressi sul dipinto dalle traverse del telaio, due orizzontali e tre verticali. Uno spanciamiento era evidente a sinistra, nel registro inferiore della tela. La situazione era inoltre aggravata dai bordi allentati o mal ancorati al telaio, visibili sul lato a sinistra, dove era

mancante un listello dorato presente invece sugli altri tre lati.

La patina di sporco e le vernici ingiallite, diffuse su tutta la superficie, toglievano luminosità ai colori, alterando i rapporti cromatici (fig. 1).

Quando si è potuto osservare il dipinto da vicino ci si è trovati di fronte ad una situazione più complessa.

Innanzitutto i restauri promossi dal curato Conti nel 1809 sono risultati più invasivi del previsto: per adattare l'opera ad una cornice in stucco già esistente la tela fu tagliata su tre lati (solo il margine superiore rimase intatto).

L'entità dei tagli si può soltanto ipotizzare partendo da alcuni dati certi.

La tecnica utilizzata è la pittura ad olio su tela, tecnica nella quale il pittore era molto esperto.



fig. 1 - Particolare prima del restauro



fig. 2 - Particolare della cucitura dei teli

I test sui leganti hanno rilevato una mestica oleosa, presente spesso nelle opere eseguite dalla fine del XVI secolo fino a tutto il Seicento.

Inoltre, come già riscontrato in altri dipinti, il pittore ha steso tra mestica e supporto un sottile strato di colla animale applicata per isolare quest'ultimo. Questo è un dettaglio tecnico adottato per evitare il contatto diretto dell'olio sulle fibre vegetali che accelera il degrado delle fibre stesse.

Come si vede bene osservando la tela dal retro, il supporto del dipinto è costituito da tre teli di lino con armatura diagonale cuciti fra loro orizzontal-

mente ad un centimetro circa dalla cimosa, utilizzando un filo ritorto (refe) ed una cucitura detta "punto indietro" (la cui caratteristica sono i bordi sollevati e visibili sul retro) (fig. 2).

Intorno al 1560 Moroni sviluppò una preferenza per i supporti con trama "a tela" alcune volte di grosso spessore ed occasionalmente con una armatura spinata o diagonale.

Come spesso avveniva i teli avevano una altezza standard, dettata dall'ampiezza del telaio usato per la tessitura, che in questo caso era in media di cm 119 ognuna (fig. 3) per i due teli superiori. Anche il telaio per il tensionamento era costruito secondo una griglia regolare. Possiamo perciò ipotizzare che anche il telo inferiore avesse una misura uguale agli altri. Nel 1809 venne tagliata una porzione di circa 60 centimetri ed una ulteriore striscia di circa 20 centimetri venne risvoltata dietro il telaio. Per quanto riguarda i lati corti non abbiamo dati certi, poiché nessun bordo è intatto. Tuttavia, se si immagina una composizione simmetrica, avente come centro la colomba dello Spirito Santo, che è collocata a metà dell'apertura del tendaggio,

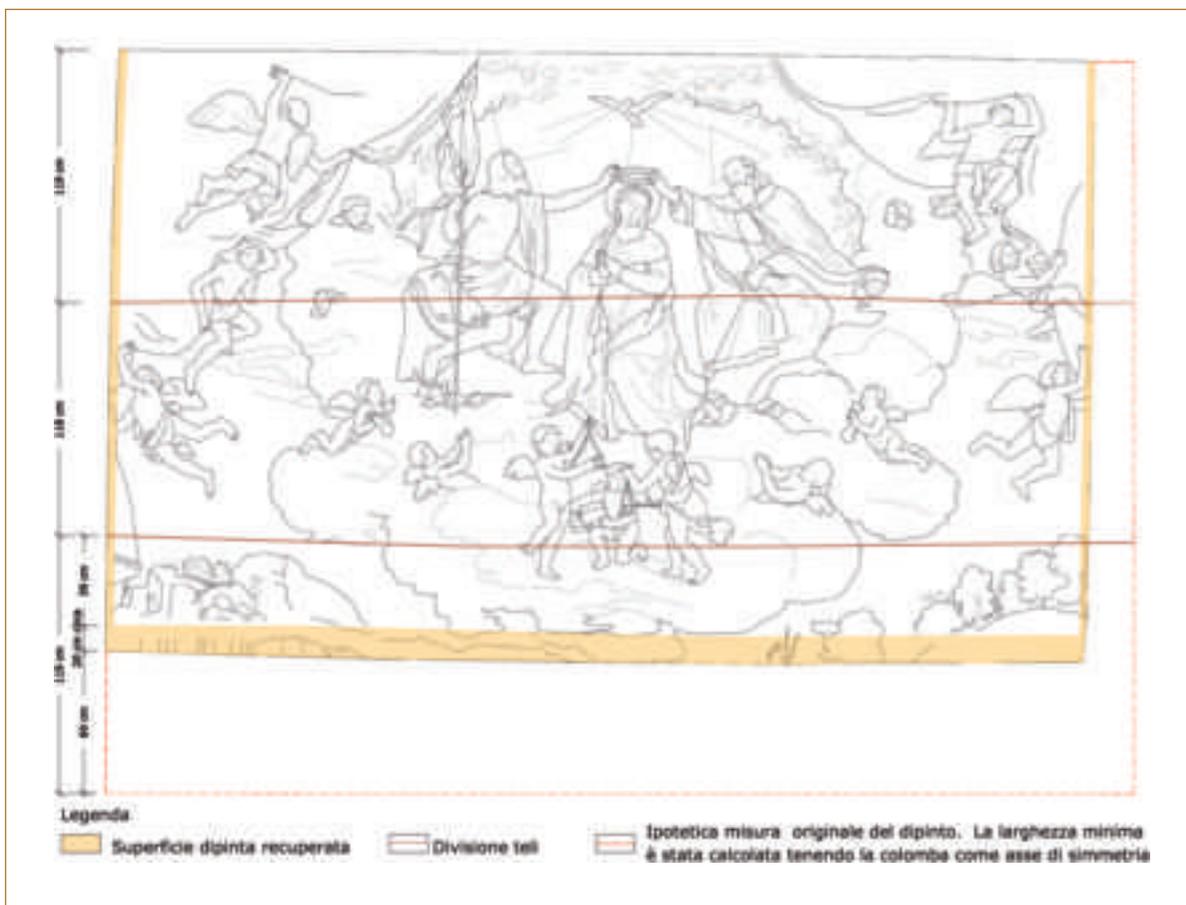


fig. 3

risultano mancanti almeno 18 centimetri sulla parte destra (fig. 3).

Lo stato di conservazione del manto pittorico invece, se si eccettuano depositi di sporco ed alterazioni di vernici, si può considerare discreto (tenuto conto delle notevoli dimensioni dell'opera), tuttavia lo stato generale ha raggiunto la fragilità comune alle opere lasciate a lungo senza manutenzione. Il sottile spessore della preparazione bruna ha contribuito alla perdita, in molte zone dell'opera, di scaglie di colore.

Le lacune più cospicue di pellicola pittorica si riscontravano al centro, sui tre angeli suonatori, nei punti ove il telaio era a contatto della tela, in corrispondenza delle deformazioni e, infine, lungo l'intero margine inferiore in corrispondenza della piegatura prima descritta (figg. 4 - 5 - 6).

Il telaio sul quale è giunta a noi la tela non è quello originale ma è stato sostituito in epoca non determinabile e ridotto per adattarlo alla cornice in stucco localizzata sulla controfacciata della chiesa. Al fine di impostare correttamente tutte le operazioni di restauro e per avere una più approfondita conoscenza della materia pittorica, della



fig. 4 - Intero dopo la pulitura



fig. 5 - Particolare del degrado nel margine inferiore

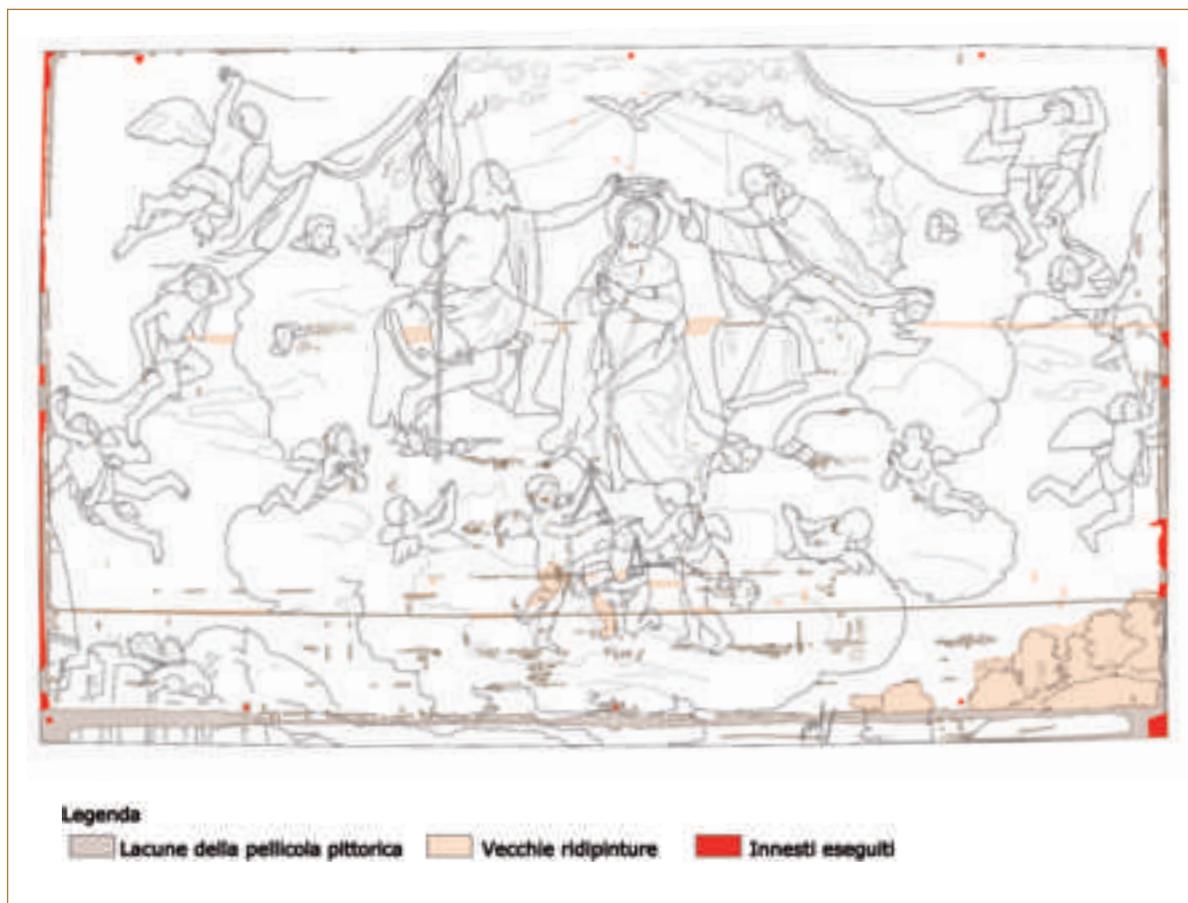


fig. 6

superficie e del supporto sono state eseguite indagini non invasive, e prelievi mirati per esami microchimici e stratigrafici, di cui si dà conto in altra parte del volume.

Operazioni eseguite

Considerata, anche a seguito delle analisi compiute, la buona tenuta delle tele, che il pittore aveva protetto con un velo di colla animale dal degrado, si è ritenuta inutile ed eccessivamente invasiva una foderatura. Si è dunque effettuato un consolidamento dal verso con resina termoplastica, seguito dall'applicazione delle fasce perimetrali.

Per meglio determinare l'intervento di pulitura sono stati effettuati dei test di solubilità con lo scopo di individuare il solvente con la polarità più bassa tra quelli in grado di solubilizzare le vernici recenti.

La vernice ingiallita è stata rimossa con una miscela composta da ligroina al 70% ed etanolo al 30%, mentre per i restauri e le ridipinture, che richiedevano solventi diversi e tempi di applicazione più lunghi, ci si è valse di un solvente (Dimetilsolfossido) gelificato, così da controllarne il potere penetrante e la velocità di evaporazione. L'asportazione delle ridipinture ha comportato il recupero di porzioni di colore originale.

Il ritrovamento più importante riguarda il boschetto di querce nell'angolo inferiore destro (occultato dal ritocco, oramai virato, che conferiva continuità al cielo), mentre nell'angolo opposto un rudere romano contornato da alberi, benché offuscato dalle vernici ingiallite, non era stato sottratto alla vista.

La pulitura, nodo fondamentale di questo restauro, è stata una fase operativa importante che ha permesso di recuperare le caratteristiche tipiche della pittura moroniana.

La decisione di recuperare per intero alla vista la superficie dipinta rimasta ha imposto la sostituzio-



fig. 7 - Telaio in alluminio

ne del vecchio telaio fisso. Considerata la mole del dipinto e la necessità di tenerlo leggermente distanziato dalla parete per non modificare il profilo della cornice in gesso, si è optato per un telaio in alluminio a tripla crociera con bordi rialzati e munito di dilatatori metallici di espansione (fig. 7), ma dotato di un perimetro in legno per consentire l'inchiostatura tradizionale e un tensionamento simile a quello cui la tela era stata sottoposta fino ad oggi. In tal modo si è cercato di garantire alla struttura le indispensabili doti di robustezza e leggerezza.

Il ritocco pittorico è stato condotto con tecnica mimetica sulle lacune molto minute mentre nella fascia inferiore, interamente perduta, si è proceduto con un'integrazione con grafia differenziata (il cosiddetto rigatino) che a una distanza ravvicinata permette una sicura identificazione delle lacune. Si tratta comunque di un'integrazione di tipo reversibile, effettuata con pigmenti stabili a legante removibile, giudicata adeguata al tipo di pittura ed eseguita esclusivamente sulla lacuna.

La verniciatura finale è stata effettuata per nebulizzazioni mediante compressore, con una miscela di vernici fotostabili.

Minerva Maggi, Eugenia De Beni, Alberto Sangalli
Restauratori

Il lavoro è stato condotto sotto l'alta sorveglianza di Emanuela Daffra, storico dell'arte della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici di Milano, con cui si sono discusse e condivise le scelte operative.

Ringraziamo per la collaborazione Federico Mecca, Sabrina Moschitta, Angela Chiodelli, Fabiana Maurizio e Paola Gotti.





fig. 1 - Il volto del Dio Padre in riflettografia infrarossa (rivelatore di silicio)

Appunti di tecnica pittorica

Con lo scopo di fornire ai restauratori dati per meglio documentare, a restauro appena avviato, l'estensione e la natura di passati interventi, eventuali integrazioni e rifacimenti, nonché di acquisire elementi circa la tecnica esecutiva di Moroni, si è svolta sull'opera, nel luogo del restauro e con l'impiego di strumentazioni portatili, una serie di analisi non invasive, ossia eseguite senza ricorrere a prelievi e senza produrre il minimo danno all'opera. Analisi realizzate e offerte dall'Università degli Studi di Bergamo nell'ambito di una collaborazione con l'Università degli Studi di Verona. Si tratta di esami diagnostici particolarmente adatti allo studio di policromie, che sono noti da oltre un decennio ma ancora raramente trovano un impiego diffuso ad accompagnare restauri o a supporto dei conservatori.

A un'analisi d'immagine come la riflettografia infrarossa – svolta in due diverse bande spettrali (tra 0,85 e 1,7 micron) – utile soprattutto a individuare l'eventuale disegno sottostante e ripensamenti grafici o pittorici, si sono affiancati due tipi di analisi spettroscopiche tra loro complementari, le più adatte e versatili a riconoscere in dipinti i pigmenti d'origine organica e inorganica presenti nelle aree esaminate: nello specifico fluorescenza X caratteristica (anche nota come XRF) e spettrometria in riflettanza nelle lunghezze d'onda del visibile (o vis-RS).

Ai fini di meglio comprendere la tecnica pittorica di Moroni, valutando l'evoluzione occorsa durante la carriera e le scelte operative in funzione dei soggetti (ritratti o scene sacre), si è comparativamente studiato – per la straordinaria disponibilità di Giovanni Valagussa – il nutrito nucleo dei suoi dipinti conservati alla Pinacoteca Carrara di Bergamo.

Le riflettografie, testimoniano in generale un uso del disegno soggiacente preposto all'esecuzione della pittura limitato ai contorni delle figure, e difficilmente individuabile, a indicare l'impiego d'uno strumento dal tratto sottile – un pennello

fine, meno probabilmente un carboncino o un gessetto – se non il trasferimento del disegno da cartone mediante carta carbone oppure spolvero, quest'ultimo però coi punti della polvere di carbone accuratamente spazzolati.

Evidenze di un medium disegnativo nero e sottile si colgono ad esempio nel volto del Dio Padre (fig. 1), dove il segno pare discontinuo, limitato solo a porzioni di figure: palpebre, parti del naso, dell'orecchio, della sommità del capo; caratteristica che può pensarsi come evoluzione, e già in nuce, nelle linee a penna che marcano i contorni nei fogli giovanili del pittore, come *I santi Giovanni evangelista, Pietro, Paolo e un devoto* datati al 1545-48 della Pinacoteca Tosio Martinengo.

Segnali dell'impiego di un disegno prima stabilito su carta ("cartone") già alle dimensioni della pittura si possono desumere dalla presenza di ripensamenti in corso d'opera costituiti dal solo spostamento di alcuni particolari delle figure per traslazione, come il torso, il braccio (fig. 2) e la gamba sinistra di Cristo (fig. 3) o il volto della Vergine (fig. 4).



fig. 2 - Il fianco sinistro di Cristo in riflettografia infrarossa (rivelatore InGaAs)



fig. 3 - La gamba sinistra di Cristo in riflettografia infrarossa (rivelatore InGaAs)



fig. 4 - Il volto della Vergine in riflettografia infrarossa (rivelatore InGaAs)

Variazioni di minima entità, senza indizi di veri e propri mutamenti iconografici ma solo di piccoli aggiustamenti, tra i quali i piedi dell'angelo con le braccia incrociate sul petto, alla sinistra del Cristo, in basso. E tuttavia varianti che paiono in parte già dipinte, o sbizzate col colore, come nel volto della Madonna, in origine collocato di pochi centimetri più a sinistra, nelle quali non sempre emerge il preliminare tracciato grafico.

In qualche caso un segno di contorno è visibile a occhio nudo, apposto in finitura per staccare meglio le figure dallo sfondo, in altri casi, come ai margini di alcuni angeli stagliati contro il cielo, rimane una prima stesura azzurra del cielo, più scura – che altrove nel cielo le stratigrafie non riscontrano, quindi localizzata e a valere probabilmente come primo scontorno dei corpi – che il pittore, non sappiamo se per calcolato effetto o per corsività, non va a coprire esattamente fino al bordo delle figure con quella più chiara (fig. 5).

Le analisi per il riconoscimento dei pigmenti, eseguite su 46 punti dell'opera, precisando e a loro volta riuscendo precisate dalle microanalisi eseguite su prelievi studiati in sezione lucida con

diverse microscopie da Stefano Volpin (si veda il relativo contributo in questa sede), permettono di estendere i risultati di queste ad altre zone.

Della preparazione della tela, bruna e non bianca – fatto raro all'epoca – che le stratigrafie riconoscono in terre naturali carbonatiche colorate con ossidi di ferro rossicci e scurite con ossidi di manganese (pirolusite, già notata in altre opere del maestro), l'esame XRF individua la presenza di quantitativi non ingenti di ferro, calcio, talora manganese, stronzio e parti di rame. La presenza abbondante di piombo in ogni punto analizzato mediante XRF suggerisce la presenza di un'imprimatura a biacca (bianco di piombo), o contenente in alta percentuale tale pigmento, come infatti dimostrano le analisi basate su prelievi.

Quanto alle campiture a colore, cielo e manto della Vergine presentano spettri di riflettanza analoghi, tipici dell'azzurrite finemente macinata, mescolata a biacca. Azzurrite è pure individuata nel manto del Padre Eterno, insieme a parti di lacca rossa di origine animale, del tipo di quella che costituisce – mescolata a cinabro nelle parti più chiare – la veste della Madonna, il risvolto del suo manto e la veste di Cristo (figg. 6 - 7). Ossia lacca di tipo kermes, o forse già carminio di importazione americana? Non si è letta, nell'unico punto esaminato del manto del Padre Eterno, la presenza di cobalto riferibile al blu di smalto, pur decolorato, individuato nella sezione stratigrafica, riferita però ad altra zona dello stesso manto.

Cinabro e maggiori quantità di ocre o terra giallo-bruna sono miscelati a biacca negli incarnati.



fig. 5 - Dettaglio di un angelo reggicortina, sulla destra, durante il restauro



fig. 6 - Dettaglio di manto e veste della Vergine, durante il restauro



fig. 7 - Dettaglio della veste di Cristo, durante il restauro



fig. 8 - Dettaglio del perizoma di un angelo reggicortina, sulla sinistra, durante il restauro



fig. 9 - Dettaglio di un angelo musicante, durante il restauro

I verdi – della tenda, della veste dell'angelo musicante, del risvolto del manto della Vergine – risultano realizzati con verderame (e resinato per le finiture, come chiariscono le analisi sui prelievi).

Nei verdi delle fronde del paesaggio originale si individuano, alla superficie, mescolanze di azzurrite e pigmento giallo anziché verdi rameici come verderame o malachite, più sovente impiegati per simili soggetti.

Il giallo carico dei perizomi degli angeli è costituito da un'ocra o terra gialla, mentre i riflessi arancio delle ombre sono ottenuti da velature di lacca rossa di origine animale, e non di cinabro come più spesso si riscontra in campiture gialle. Giallorino (giallo di piombo e stagno) è adoperato per i colpi

di luce (fig. 8), a connotare una tecnica in cui il pennello corre rapido e sicuro, ricco di materia, in aperto contrasto con le stesure più uniformi e piatte degli incarnati, del cielo e di alcuni manti come quello del Padre Eterno. Proprio nella rappresentazione dei tessuti l'opera mostra una tecnica matura e affinata, con pennellate ampie a suggerire marezzature, chiaroscuri e movimento (fig. 6). Caratteristico di Moroni, ancorché meno raffinato, l'escamotage delle luci realizzate con tocchi stretti e filamentosi per animare alcune superfici, come per la veste verde (verderame) dell'angelo musicante in primo piano (fig. 9), secondo una modalità già presente nelle lumeggiature a biacca dei suoi disegni degli anni quaranta su carta cerulea o grigiastra.

Di ocra o terra gialla, ampiamente impiegata nell'opera, anziché di giallorino, è il giallo carico della luce che promana alle spalle della scena dell'incoronazione, a squarciare le fitte nubi.

Nella parte inferiore destra del dipinto, un'ampia ridipintura a imitare il cielo alterava paesaggio e cielo moroniani: le analisi vi hanno riconosciuto la presenza di blu di Prussia, pigmento in uso all'incirca dal secondo decennio del Settecento, consentendo così una datazione post quem della manomissione. Se le nubi grigie originali erano svolte semplicemente con biacca nero, quelle della parte ridipinta sono costituite da parti di ocra gialla nell'impasto, fatto spiegabile con la necessità di intonarle cromaticamente con quelle originali, già all'epoca ingiallite per l'invecchiamento della vernice e i depositi di sporco.

Lo studio dei pigmenti ci restituisce, pur in un dipinto ricco di colore, il quadro di un pittore che preferisce una tavolozza pittorica piuttosto limitata, fatta da pigmenti relativamente poveri, ossia poco costosi, fatto salvo le lacche – e quelle di kermes o di carminio, le più stabili alla luce – che gestisce con grande maestria sfruttandone le tonalità dal rosso al rosa al fucsia (fig. 10). Pittore che, in un dipinto come questo giocato su colori chiari e brillanti, stranamente adopera una preparazione scura anziché quella canonica bianca, a gesso, per poi tuttavia ricoprirli in toto d'una imprimitura di biacca (sporcata di nero per ridurne la luminosità). Doveva la preparazione con terre sortire non un effetto cromatico, quindi, ma forse nell'intenzione di

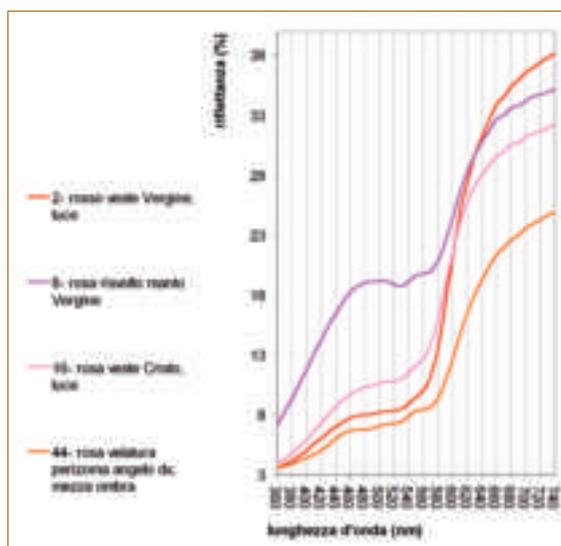


fig. 10 - Spettri vis-RS di campiture rosse e rosa contenenti lacche di origine animale (kermes o carminio)

Moroni ammortizzare i movimenti della tela evitando distacchi del colore: risultato ben lungi dal verificarsi, però, giudicando le condizioni della pellicola pittorica prima del restauro, con numerose lacune dovute proprio a disadesioni di colore e degli strati sottostanti, fino a lasciare la tela a vista.

Una preparazione che invece ben s'addice, come fondo cromatico, ai suoi ritratti, e che solo nel Seicento, farà la fortuna del "metodo" caravaggesco, a far emergere (o immergere?) le figure dallo sfondo.

Gianluca Poldi, Giovanni Carlo Federico Villa
(Università degli Studi di Bergamo)





fig. 1 - Particolare del punto di prelievo del campione 2

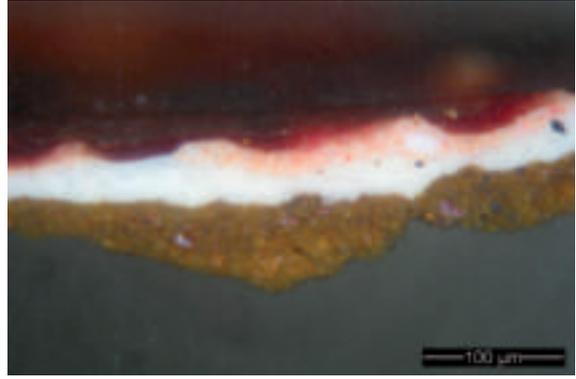


fig. 2 - Sezione stratigrafica del campione in cui si vede la preparazione bruna coperta dall'imprimatura bianca, da uno strato pittorico rosa e dalla finitura superficiale a base di lacca rossa a smalto

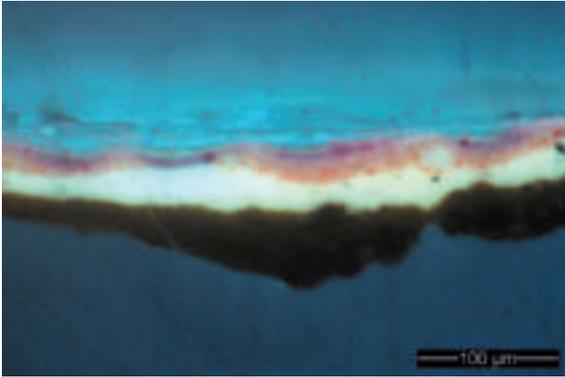


fig. 3 - Sezione stratigrafica del campione in luce UV; si vedono meglio gli strati pittorici rosa e soprattutto le particelle di lacca che manifestano una caratteristica fluorescenza rosa



fig. 4 - Particolare del punto di prelievo del campione 5

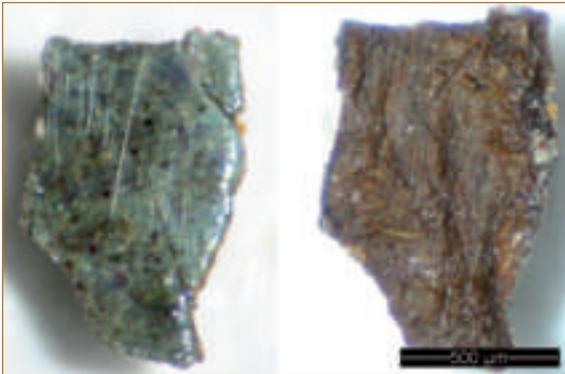


fig. 5 - Frammento di colore osservato in superficie (a sinistra) e dal retro (a destra)

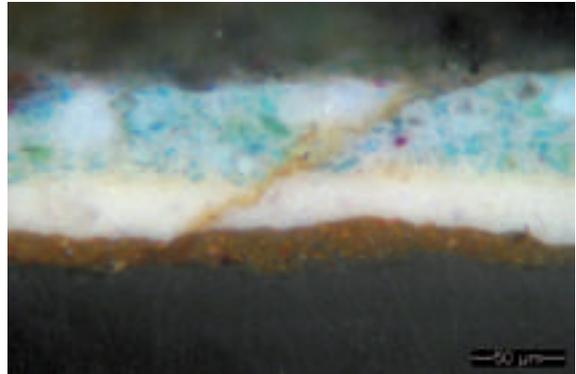


fig. 6 - Sezione stratigrafica del campione in cui si vede la preparazione bruna, l'imprimatura bianca e sopra l'unico strato di colore azzurro composto da biacca, azzurrite, smaltino e lacca rossa



fig. 7 - Particolare del punto di prelievo del campione 6

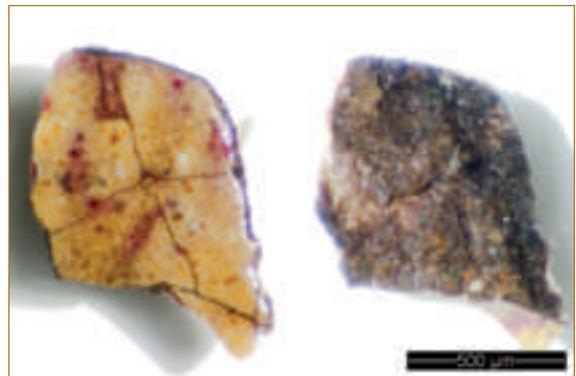


fig. 8 - Frammento di colore osservato in superficie (a sinistra) e dal retro (a destra)

I materiali e la tecnica pittorica alla luce delle indagini chimico-stratigrafiche

In occasione del restauro del dipinto è stato possibile eseguire una serie di indagini scientifiche finalizzate allo studio dei materiali e della tecnica esecutiva dell'opera. La campagna analitica, messa a punto assieme agli storici dell'arte e ai restauratori, ha avuto come obiettivo principale l'identificazione dei materiali originali impiegati dall'artista; vale a dire i pigmenti negli strati pittorici, le cariche minerali nella preparazione e le classi di appartenenza dei leganti organici. Accanto a ciò, gli esami stratigrafici al microscopio dei frammenti di pellicola pittorica hanno consentito di osservare la struttura dei film di colore, lo spessore e il numero delle pennellate, la presenza di sottomodellati, di "pentimenti", di interruzioni di lavoro e ogni altro dettaglio che potesse fornire informazioni circa le scelte tecnologiche e le modalità operative del pittore nell'eseguire l'opera. Tutti questi dati costituiscono un ulteriore piccolo tassello che potrà contribuire a comprendere meglio la tecnica pittorica del Moroni osservando, per così dire, le sue opere "da dentro"; andando cioè a scoprire in che modo riusciva ad esprimere la sua creatività artistica.

Metodologia d'indagine

Dal dipinto sono stati asportati sette microframmenti di colore comprensivi di tutti gli strati pittorici, dalla preparazione del supporto fino alle vernici, ma aventi una dimensione superficiale inferiore al millimetro quadrato. I prelievi sono stati effettuati in zone ritenute maggiormente significative in relazione alle domande di conoscenza, garantendo comunque il massimo rispetto delle opere pur ricavando dei materiali del tutto significativi e rappresentativi dell'insieme.

Lo studio è stato eseguito, secondo una metodologia analitica ormai consolidata¹⁻⁶ e in accordo con la normativa corrente riguardo la diagnostica per i Beni Culturali⁷. I frammenti più significativi sono stati inglobati in resina poliesteri polimerizzabile a freddo e sezionati perpendicolarmente alla superficie pittorica; le sezioni trasversali così ricavate sono state osservate al microscopio ottico, con sor-

genti di luce visibile ed ultravioletta ed elettronico a scansione (SEM); i componenti del colore sono stati identificati mediante test microchimici specifici ed analisi chimica elementare con la spettroscopia di fluorescenza ai raggi X mediante la microsonda elettronica (EDS).

Risultati delle indagini e commento delle informazioni ricavate

Il dipinto è stato eseguito su una tela di lino grezzo, contenente cioè ancora un buon numero di sostanze incrostanti, tessuta con un'armatura diagonale.

A diretto contatto con la tela sono state individuate, in diversi campioni, tracce di sostanze proteiche che potrebbero essere un residuo di trattamento delle fibre con delle colle animali. Tale accorgimento si riscontra spesso nelle opere del Sei e Settecento in cui la preparazione è a base di oli siccativi; in questo modo si intendeva isolare le fibre cellulosiche dal contatto con il medium lipidico che poteva esercitare un'azione degradativa nei confronti del supporto.

La tela risulta preparata con una mestica oleosa, presente spesso nelle opere pittoriche su tela eseguite dalla fine del XVI secolo fino a tutto il Seicento (in alcuni casi anche nella prima metà del Settecento), ottenuta mescolando delle terre argillose ricche di ossidi di ferro ed olio siccativo come legante. L'impasto è abbastanza omogeneo, relativamente compatto e poco poroso al quale è stata aggiunta piccola quantità di un pigmento al piombo (presumibilmente della biacca o del litargirio) per accelerare l'essiccamento del legante lipidico⁸. Questo strato, visibile in tutti i campioni esaminati, ha uno spessore estremamente ridotto, appena in grado di coprire la trama della tela.

Su tale preparazione bruna è presente, in tutti i campioni esaminati, un sottile strato di bianco a base di biacca, che in qualche punto è leggermente ingrigito dalla presenza di piccole particelle di nero carbone. Si tratta di un'imprimatura, cioè di un fondo cromatico steso dall'artista su tutta l'estensione della tela probabilmente perché prefe-



fig. 9 - Sezione di colore in cui si vede la preparazione bruna coperta dall'imprimatura chiara, le due stesure rosa dell'incarnato e il giallo del perizoma in superficie

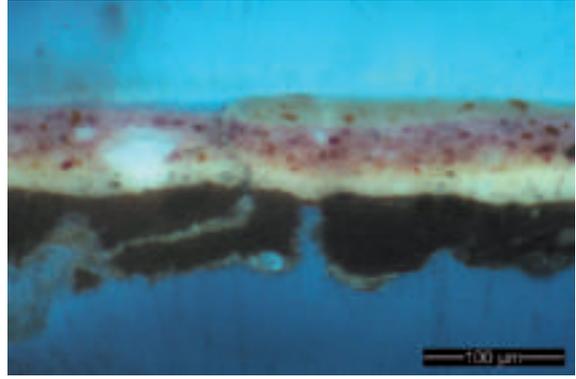


fig. 10 - L'immagine UV della sezione mette meglio in evidenza i vari strati di colore



fig. 11 - Particolare del punto di prelievo del campione 7

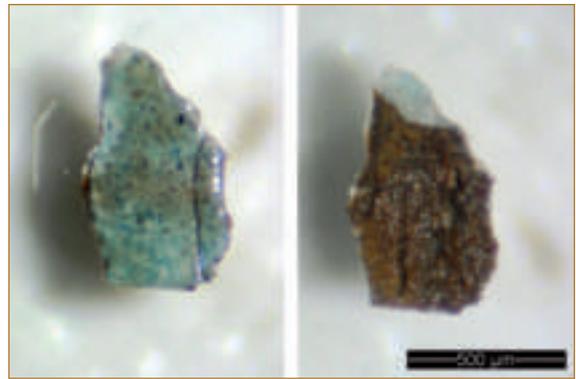


fig. 12 - Frammento di colore osservato in superficie (a sinistra) e dal retro (a destra)

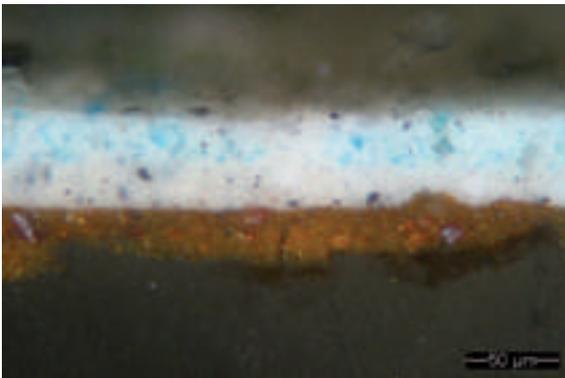


fig. 13 - Sezione stratigrafica del campione in cui si vede la preparazione bruna coperta da un'imprimatura grigia e dal colore finale azzurro.

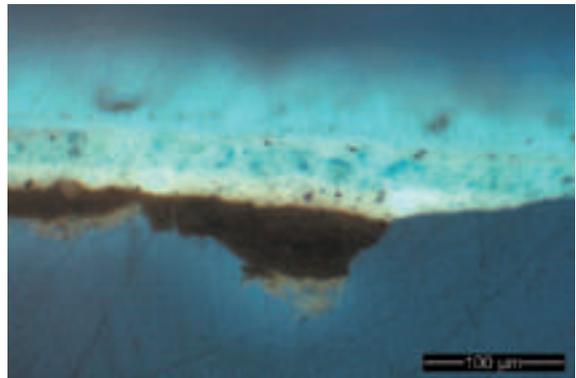


fig. 14 - Immagine della sezione in luce UV in cui si nota la traccia di colla (è più chiara) sotto alla preparazione bruna



fig. 15 - Particolare del punto di prelievo del campione 8

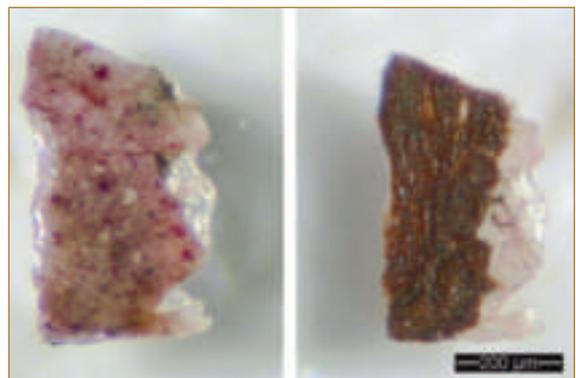


fig. 16 - Frammento di colore osservato in superficie (a sinistra) e dal retro (a destra)

riva dipingere su una superficie più chiara e luminosa rispetto a quella generata dalla preparazione. Gli strati pittorici sono quasi sempre composti da una sola pennellata di colore ad olio, il più delle volte dato “a corpo”, avente cioè l’aspetto di uno strato a spessore e non di una velatura. Gli strati di colore diventano al massimo due solo in quei casi in cui l’artista voleva ottenere particolari effetti di profondità e brillantezza; in questi casi vi sono delle finiture semitrasparenti a base di lacche o resinati. In quest’opera, ad ogni pennellata corrisponde un preciso elemento pittorico, non vi sono correzioni di tono e tutto è molto rapido ed immediato a testimonianza delle straordinarie capacità esecutive dell’artista. Solo un campione fra quelli studiati ha una struttura stratigrafica un po’ più complessa: il perizoma giallo del putto che regge la tenda a sinistra è stato dipinto sull’incarnato, a sua volta articolato in due sottili stesure di colore rosa. L’impasto pittorico è generalmente piuttosto semplice e comprende due, al massimo tre pigmenti in miscela; ciò conferma la notevole padronanza della materia pittorica da parte del Moroni che era in grado di rendere le varie sfumature cromatiche con pochi tocchi di pennello e senza un elaborato lavoro di miscelazione sulla tavolozza. L’insieme dei pigmenti utilizzati dell’artista, cioè quella che potremmo definire la sua tavolozza, è abbastanza semplice anche se non mancano i materiali di un certo pregio. Infatti, accanto alle onnipresenti (in dipinti su tela di quest’epoca) biacca, ocre gialle e rosse, terre naturali e nero car-

bone, è stata identificata l’azzurrite naturale ma anche una lunga serie di colori artificiali, seppur molto antichi e costosi. Ci si riferisce, ad esempio, al verderame, al giallo di piombo e stagno (il cosiddetto *giallolino*), ma soprattutto allo smaltino. Quest’ultimo pigmento è un vetro colorato al cobalto, utilizzato moltissimo nel XVI e XVII secolo, soprattutto nelle pitture murali, trattandosi di un pigmento del tutto inadatto per una tecnica ad olio in quanto reagisce con gli acidi grassi del medium formando sali organici e perdendo di fatto il colore. C’è da dire, comunque, che pur essendo un pigmento poco stabile ad olio è stato utilizzato più di quanto si pensi; sono documentate diverse opere in cui è presente sia come materiale aggiunto sia come essiccante per l’olio sia come pigmento vero e proprio. Probabilmente in questo caso è stato utilizzato proprio come essiccante dell’olio visto che è stato ritrovato in tracce minime nel manto del Dio Padre, nel quale predomina l’azzurrite schiarita con la biacca nelle zone in luce e mescolata con una lacca rossa nelle sfumature viola.

Interessante, infine, è il largo impiego di finiture a smalto, cioè sottili film di colore superficiale a base di lacche rosse, gialle e resinati di rame. Si tratta di colori lucidi e semitrasparenti, una specie di sostanza resinosa applicata in forma fluida sulle stesure sottostanti allo scopo di rendere al meglio le trasparenze e i volumi delle vesti.

Stefano Volpin



fig. 17 - Sezione stratigrafica del campione in cui si vede che il colore viola è composto da un unico strato applicato sopra l'imprimatura chiara che poggia sulla preparazione bruna

Nota:

Nelle figure, le sezioni si leggono dal basso – strati a contatto con il supporto – all’alto.

Bibliografia:

1. J. Plester, *Cross-sections and chemical analysis of paint samples*, in "Studies in Conservation", 2 (1956), pp. 110-157.
2. J.R.J. Van Asperen De Boer, *An introduction to the scientific examination of paintings*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 26 (1975).
3. E. Martin, N. Sonoda, A.R. Duval, *Contribution a l'etude des preparatiions blanches des tableaux Italiens sur bois*, in "Studies in Conservation", 3 (1992), pp.82-92.
4. L. Lazzarini: *Il colore dei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580*, in "Bollettino d'arte", supplemento n° 5, Ministero per i Beni Culturali, 1983.
5. S. Volpin - L. Appolonia, *Le analisi di laboratorio applicate ai Beni Artistici policromi*, Il Prato Ed., Padova 1999.
6. N. Oderaard, S. Carol, W.S. Zimmt., *Material Characterisation Tests for Objects of Art and Archaeology*, Archetype Publications, 2000.
7. Documento UNI-NORMAL 14/83 "Sezioni sottili e lucide di materiali lapidei: tecnica di allestimento", Ed. CNR-ICR, Roma 1983.
8. M. Matteini, A. Moles; *Tecniche della pittura antica: le preparazioni del supporto*, in "Kermes", 4 (1989), pp. 49-62.



Il riposizionamento del dipinto alla luce dell'aumento dimensionale

Prima di quest'ultimo restauro, il dipinto era alloggiato in una nicchia muraria, con un leggero coprifilo in legno dorato, contornato da una cornice in muratura e gesso riccamente modanata e con un fregio centrale sovrastante.

L'aumento dimensionale avvenuto durante il restauro della tela e la conseguente collocazione del dipinto su un nuovo telaio in alluminio, impediva l'utilizzo del vecchio metodo di posizionamento.

Dovendo rispettare la cornice architettonica, si è ideato un sistema di sostegno a 'sbalzo' del dipinto portandolo cioè al di fuori dello spazio della nicchia quel tanto necessario per non interferire con il contorno murario preesistente.

Per rendere possibile questa operazione sono stati posizionati robusti profili metallici in acciaio a sezione di U asimmetrica della larghezza dell'intera nicchia nella parte inferiore e divisa in tre parti separate nella parte superiore.

Tali strutture sono state fissate al muro verticale della nicchia per mezzo di barre filettate ancorate con l'utilizzo di tasselli chimici. L'utilizzo di un dado distanziatore ha permesso di calibrare la sporgenza del profilo metallico adattando così la struttura alla cornice muraria che presenta allineamenti 'fuori piombo'.

Parallelamente sul retro del telaio sono stati fissati dei profili in alluminio che vanno ad incastrarsi perfettamente su quelli in acciaio, permettendo al dipinto di essere appeso appoggiando su due binari metallici.

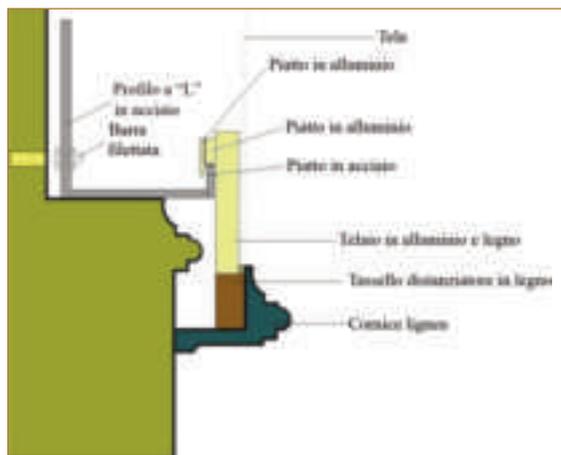


fig. 1 - Schema della struttura nella parte inferiore

È stata costruita una nuova cornice lignea della stessa identica forma di quella in gesso che contornava il dipinto prima dell'ampliamento, con il duplice scopo di contornare l'opera e di coprire la vecchia modanatura.

Il suo decoro, con una parte in oro zecchino ed un'altra tinteggiata a calce, ripropone fedelmente l'originale murario; inoltre, per non interferire con l'incorniciatura a stucco, la stessa è stata realizzata con una sezione a L e con un elemento distanziatore che ne permette il fissaggio.

Non essendoci la possibilità di ancorare questa nuova cornice al muro, è stata fissata al dipinto stesso invertendo la norma che vuole la cornice appesa al muro e il dipinto inserito nella cornice.

Federico Mecca
Laboratorio di restauro ligneo



Bibliografia fondamentale di facile accessibilità

Per Moroni

F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* (vol. I - II). Indice analitico generale a cura di F. Mazzini, Milano 1969 - 1970.

R. Longhi, R. Cipriani, G. Testori, *I pittori della realtà in Lombardia*, Milano 1953.

G. Testori, *Moroni in Val Seriana* (schede a cura di G. Frangi), Brescia 1978.

M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I pittori Bergamaschi. Il Cinquecento III*, Bergamo 1979, pp. 97-377.

M. Gregori, F. Rossi, *Giovan Battista Moroni (1520 - 1578)*, Bergamo 1979.

F. Rossi, *Giovanni Battista Moroni*, Soncino 1991.

S. Facchinetti (a cura di), *Giovan Battista Moroni: lo sguardo sulla realtà 1560 - 1579*, Milano 2004.

P. Della Lucia (a cura di) *Giovan Battista Moroni: itinerari bergamaschi*, Milano 2004.

A. Zanni, A. Di Lorenzo (a cura di), *Giovanni Battista Moroni: il Cavaliere in nero; l'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, Milano 2005.

Per la chiesa della Trinità

V.E. Gasdia, *Sant'Alessandro "della Croce" ossia la parrocchia dei Tasso in Bergamo*, Bergamo 1924, pp. 26-27.

M. Ceriana, *Un'ancona di Lorenzo Lotto ed Enea Salmeggia*, in "Artes", 3, 1995, pp. 67-73.

Per il curato Giovanni Battista Conti

S. Facchinetti, *Giovan Battista Conti: un prete collezionista ai tempi di Napoleone*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari: una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, Milano 2006.

Giovan Battista Moroni, *“La Trinità che incorona la Vergine”* (il dipinto prima del restauro),
Chiesa parrocchiale di Sant’Alessandro della Croce in Borgo Pignolo - Bergamo.



“La Trinità che incorona la Vergine”
(il dipinto prima del restauro)

Giovan Battista Moroni, *“La Trinità che incorona la Vergine”* (il dipinto dopo il restauro),
Chiesa parrocchiale di Sant’Alessandro della Croce in Borgo Pignolo - Bergamo.



“La Trinità che incorona la Vergine”
(il dipinto dopo il restauro)



FONDAZIONE
CREDITO BERGAMASCO

