

30. Antonio da Pavia (Antonio da Canepanova)
(documentato a Mantova dal 1503 al 1527)
San Giovanni Battista fra sant'Agostino e il profeta Elia (?)
1514

La tela raffigura *San Giovanni Battista fra sant'Agostino e il profeta Elia* (?), la scena si svolge di fronte a una caverna rocciosa dove, sullo sfondo, sgorga l'acqua di una fonte, cui si abbeverano due fraticelli carmelitani (fig. 1).

La pittura è firmata e datata, in basso, dove attualmente si intravede solo parte della scritta: «ANT DA PAVIA · P · MN TVA · / · M · CCCCC · XIV» (fig. 2). L'opera, conservata nei depositi della Pinacoteca di Brera, è stata già oggetto di almeno due restauri, uno forse ottocentesco e uno della seconda metà del Novecento. Purtroppo, ad oggi non sono state rinvenute le relazioni dei precedenti interventi, quindi le considerazioni che esponiamo sono solo ipotesi derivate dall'osservazione della superficie e confermate dalle analisi stratigrafiche.

Sulla superficie sono evidenti, a 15 cm ca dal perimetro esterno, le tracce lasciate dal vecchio telaio su cui la tela, lassa, si appoggiava, fratturando il colore e segnando la superficie. La tela è stata oggetto di un intervento strutturale di foderatura, come era consuetudine nel Novecento (fig. 3). Queste operazioni, con le debite differenze determinate dal restauratore, consistevano nell'applicare come supporto alla tela originale una o più tele: in questo caso fu utilizzata una tela di patta, fatta aderire con

del materiale organico, costituito da più tipi di farine e colla animale, acqua, alluminato di rocca, melassa e altri elementi. La ricetta variava a seconda delle regioni e delle tecniche – quella romana o quella fiorentina, profondamente differenti tra loro –, ma accomunate dalla necessità che il quadro fosse in grado di sopportare umidità e calore o, per meglio dire, che l'operatore applicasse una serie di operazioni preventive in modo da garantire la necessaria sicurezza, affinché l'opera potesse uscire indenne dall'intervento.

Nel caso specifico pensiamo che il restauratore fosse più affine alla scuola romana, visto il tipo di tela usata per foderare e la rigidità di quest'ultima, determinata dalla colla forte usata per bloccarne la trama e l'ordito. Questa tecnica, come è ben noto, prevedeva che il film pittorico fosse protetto da carta giapponese, applicata con colla di coniglio, e che il retro fosse pulito da residui di sporco – come vecchie foderature, o colle, o più semplicemente da depositi incoerenti – passando delicatamente carta vetrata sul *verso* della tela. Solitamente, i più prudenti mettevano l'opera in tensione su un telaio provvisorio che si incastrava con quello interinale, quindi, applicata la colla pasta su entrambe le tele, la superficie veniva stirata fino a completa asciugatura.

tecnica/materiali

olio su tela

dimensioni

234,5 × 174 × 7,6 cm (con cornice);
209 × 149 cm (senza cornice)

iscrizioni

in basso a destra: «ANT DA PAVIA.
P: MANTVA MCCCCXIV»
sulle pagine del libro: «DOMI[...]/
TUO [...]

provenienza

Novellara (Reggio Emilia), chiesa
di Santa Maria delle Grazie (distrutta
nel 1773-1774); collegiata di Santo
Stefano (fino al 1900)

collocazione

Milano, Pinacoteca di Brera
(reg. cron. 1216)

Il metodo romano prevedeva la stiratura dell'opera sul *verso*, quello fiorentino sul *recto* per controllare il colore e le sue reazioni. In questo caso non siamo certi che il dipinto sia stato tensionato prima della foderatura, poiché le cimose e le bande di tela su cui il pittore ancorò il dipinto sono state tagliate, quindi la tela originale risulta applicata sulla patta e non direttamente coinvolta nel tensionamento. Attualmente tutti i bordi sono protetti da scotch di carta. Comunque sia, l'opera ha una buona planarità e non necessita di alcun ulteriore intervento traumatizzante. Sul retro del telaio ligneo sono evidenti due etichette, una con il numero «194» e un'altra con la dicitura «Sala Ottava».

In accordo con la Direzione ai Lavori, abbiamo quindi deciso di non sfoderare l'opera, ma di intervenire solo sul film pittorico, che appariva assai appesantito da vernici spesse e pigmentate. Antonio da Pavia dipinse su una tela di lino ad armatura diagonale con trama fitta e regolare, preparata con una mistica a base di gesso, oca bruna e come legante colla animale, su cui applicare pigmenti in *medium* oleoso, come si evince dalle analisi stratigrafiche tipo ESEM, EDS e FTIR.

Metodo di intervento

Le prime operazioni eseguite hanno riguardato l'eliminazione delle

relazione di restauro

Anna Lucchini

restauro

Anna Lucchini Restauri s.r.l., Milano

con la direzione di Emanuela Daffra
e Cristina Quattrini

indagini

Fabio Frezzato e Paolo Cornale
(C.S.G. Palladio, Vicenza)

polveri da deposito sul *verso* dell'opera, con micro-aspiratori e pennelli morbidi, e il controllo della funzionalità del telaio di legno a incastri mobili, rimettendo l'opera in tensione. Il telaio è stato quindi trattato con permetrina al 2%, per prevenire attacchi di insetti xilofagi, e successivamente cerato. Sono poi seguite le complesse fasi riferite alla pulitura del film pittorico, che appariva appesantito da spessi strati di vernice ambrata; sono stati eseguiti alcuni test di solubilità per identificare la sostanza soprammessa e il metodo di pulitura più indicato alla sua rimozione.

I test hanno fornito delle prime indicazioni circa la sensibilità di questa patina ai chelanti. Quindi è stato utilizzato il triammonio citrato in Klucel®, per eliminare il primo spesso strato protettivo pigmentato (fig. 4).

Le analisi, compiute da Fabio Frezzato e Paolo Cornale del Laboratorio C.S.G. Palladio, hanno evidenziato la presenza verso la superficie di due strati «ai quali sembrano assegnabili gli intensi assorbimenti riconducibili a materiale proteico che sono messi in evidenza negli spettri FTIR degli strati superiori. In particolare, il primo di tali strati contiene minuti granuli di pigmento nero e formazione di ossalati» (fig. 5).

Tutto ciò potrebbe essere riconducibile a una velatura globale, di co-



1. Prima del restauro

lore marrone stemperato in acqua con legante proteico, stesa su tutta la superficie dipinta, data quasi a guazzo; difatti si nota, a un'osservazione ravvicinata, un assorbimento non continuo, quasi a onda, come se questa patinatura fosse colata (fig. 6). Sempre leggendo dalle analisi stratigrafiche, si intercetta poi uno strato di spessore irregolare compatibile con una resina naturale, probabilmente una verniciatura antica, dalla fluorescenza gialla, stesa subito dopo la pittura a olio: sono state di conseguenza confermate le nostre ipotesi che la patinatura con *medium* acquoso fosse colata sulla superficie verniciata.

Proseguendo nelle fasi di asportazione della patina pigmentata, che

appiattiva e alterava la cromia originale dell'opera, dai colori freddi, si è resa evidente una superficie abrasa lungo la trama della tela, soprattutto in corrispondenza dei colori chiari: questo danno era poco percepibile prima della pulitura. Sta di fatto che, sopra il film pittorico e la vernice naturale, è stata riscontrata un'estesa integrazione pittorica con un materiale a base di bianco di bario, in uso nell'Ottocento: questo strato è stato utilizzato per nascondere le abrasioni della pellicola pittorica che evidenziavano la trama della tela (fig. 7). Pensiamo che questo genere di danno sia riferibile sia alla tecnica dell'artista, che ha utilizzato una preparazione troppo sottile per il tipo di tela scelta come supporto,



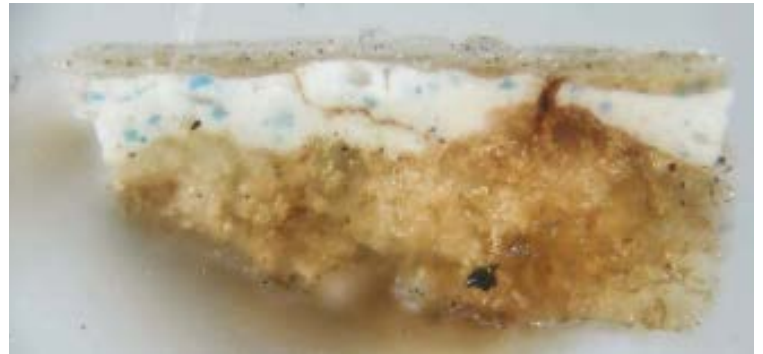
2. Durante il restauro, particolare della firma



3. Prima del restauro, il telaio



4. Durante il restauro, tasselli di pulitura



5. Prima del restauro, stratigrafia, sezione a luce riflessa



6. Durante il restauro, particolare della patinatura ambrata



7. Durante il restauro, particolare della rimozione della ridipintura che evidenzia la trama della tela



8. Dopo il restauro, sant'Agostino e san Giovanni Battista



9. Dopo il restauro, particolare con sant'Agostino, san Giovanni Battista, sant'Elia



10. Dopo il restauro

e uno scarso legante – soprattutto per i colori chiari usati per gli incarnati e la pietra –, che alle alterne vicende subite – le movimentazio-

ni, le vibrazioni subite dalla tela durante i trasporti, la foderatura –, che hanno favorito la perdita di coesione del film pittorico dal

suo supporto. Il deterioramento potrebbe essere stato anche favorito da alcune operazioni eseguite durante la foderatura, tra cui una

pulitura della tela originale troppo drastica, magari con carta vetrata o bisturi, o un eccessivo calore dei ferri da stiro utilizzati per il miglioramento della superficie, che avrebbe provocato l'adesione delle veline, stese a colletta, alla vernice ancora presente sul film pittorico, di conseguenza le zone limitrofe al rilievo cretato sarebbero state danneggiate. Si notavano inoltre estesi imbianchimenti da ossidazione e svelature sul volto e sul corpo di san Giovanni, e sul viso di sant'Elia. Dopo la pulitura si è resa evidente la cucitura dei due teli su cui fu dipinta l'opera, posta a circa metà della pittura. Le operazioni di restauro sono proseguite con il perfezionamento della pulitura con un solvente polare, alcool etilico 60% in ligroina emulsionato in Vanzan®, adottato per alleggerire i residui di vernici e i ritocchi ancora presenti.

Quindi sono state eseguite alcune stuccature delle lacune. Il restauro estetico è stato condotto con ritocchi ad acquerello e a tempera per attenuare le abrasioni più evidenti e scure. Successivamente, l'opera è stata verniciata a tampone e poi a spruzzo con vernice mastice diluita (figg. 8-10).