

62. Giovanni Battista (Battistello) Caracciolo
(Napoli, 1578-1635)
Cristo legato alla colonna
1625 ca

Scheda storico-artistica

Benché pubblicata – su segnalazione di Roberto Pane – soltanto nel 1964 da Raffaele Mormone, la tela era già nota almeno dalla fine del 1938, quando fu offerta per la prima volta in vendita – ma senza esito – alla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Campania dalla proprietaria dell'epoca, Elena Buonocore, residente a Napoli nel quartiere di Chiaia (ASMC, armadio 8, cartella 1/15); tale ubicazione è ricordata ancora all'inizio degli scorsi anni Settanta (CAUSA 1972, fig. 270).

Il dipinto, la cui paternità poggia su un'inequivocabile evidenza stilistica, occupa una posizione rilevante nella letteratura su Battistello e, più in generale, sul primo naturalismo meridionale. Le ragioni della sua centralità risiedono essenzialmente nell'ovvio rapporto che il soggetto intrattiene con quel fondamentale capolavoro del primo tempo napoletano di Caravaggio che è la *Flagellazione di Cristo* del 1607, oggi anch'essa a Capodimonte in deposito dalla chiesa di San Domenico Maggiore (PORZIO 2017), oltre che con l'altra perduta variazione sul tema realizzata da Merisi, a due terzi di figura, trasmessa dalle copie di Catania, Cantalupo Sabino e Macerata (MARINI 2005, pp. 420-422, n. 34), la prima delle quali, peraltro, inizialmente riferita allo stesso Caracciolo (LONGHI 1915, pp. 61-62).

Proprio sul rimando a questo precocissimo nodo figurativo, in verità più apparente che reale, insisteva la presentazione di Mormone; sicché, sulla base di tale interpretazione, lo studioso riteneva di poter associare alla composizione un pagamento del 24 luglio 1609, rintracciato da Giovanni Battista D'Addosio (1913, p. 39), per un «quadro di pittura di n[ost]ro Sig[no]re fragellato [sic] alla colon[n]a» consegnato da Battistello al duca di Sici-gnano (ASBNa, Banco Ave Gratia Plena, giornale di cassa matricola 51, c. 259r, partita di 24 ducati). L'ipotesi di una cronologia antica – e dunque l'identificazione con il documento del 1609 – è stata seriamente messa in crisi dalla lettura di Raffaello Causa (in *Acquisizioni* 1975), che, riprendendo uno spunto di Michael Stoughton (1973, p. 75: «the modeling of the figure of Christ perhaps suggest a considerably later date»), individuava nella statuaria monumentalità del protagonista, frutto di una distillata astrazione formale, i primi segni di una svolta accademica nello stile del pittore, sulla quale avrebbe pesato – più o meno direttamente – l'esperienza fiorentina del 1618; una posizione espressa ancor più chiaramente dallo stesso Causa nella relazione di accompagnamento alla seconda offerta di vendita del 1972 (ASMC, armadio 8, cartella 7/235: «È certamente la più alta espressione dell'opera di Battistello

tecnica/materiali

olio su tela

dimensioni

183,5 × 130 cm

provenienza

Napoli, collezione Buonocore;
collezione Mancini, fino 1973

collocazione

Napoli, Museo e Real Bosco
di Capodimonte (inv. Q 1780)

scheda storico-artistica

Angela Cerasuolo,
Giuseppe Porzio

relazione di restauro

Bruno Tatafiore, Giulia De Pascale

relazione tecnico-scientifica

Claudio Falcucci

restauro

Bruno Tatafiore,
con la collaborazione
di Giulia De Pascale

con la direzione di
Angela Cerasuolo (Museo
e Real Bosco di Capodimonte)

indagini

Claudio Falcucci

ancora in fase caravaggesca e sicuramente impostata in aperta e polemica derivazione dalla *Flagellazione* di Caravaggio della chiesa di San Domenico Maggiore. La datazione deve impostarsi successivamente al 1615, che è l'anno della *Liberazione di san Pietro* della chiesa delle Sette Opere della Misericordia, ed il 1618 che è l'anno della *Natività [recte: Riposo nella fuga in Egitto]* di Palazzo Pitti»).

In effetti, il carattere idealizzante della costruzione figurativa è indubitabile: se il torso sbalzato del Cristo sembra davvero il frutto dello studio dall'antico – e non a caso a questo dettaglio è stato accostato un foglio di nudo con il tronco dell'*Ercole Farnese* (CAUSA PICONE 1993, p. 26, tav. 34) –, anche il raggelato *pathos* della sua espressione, anziché essere tratto dal naturale, pare piuttosto discendere da una maschera classica, sul tipo del *Laocoonte*.

Su questa linea, la critica successiva è giunta a posticipare l'esecuzione dell'opera agli anni Venti del Seicento, con oscillazioni intorno alla metà del decennio (PROHASKA 1978; LEONE DE CASTRIS, in *La pittura napoletana* 1982, p. 142, n. 12; S. CAUSA, in *Battistello Caracciolo* 1991); i confronti più pertinenti, come il *San Sebastiano* del Fogg Museum o il *San Raffaele arcangelo e Tobia* già presso la Walpole Gallery, sono però anch'essi privi di date puntuali, sicché, in assenza di riferimenti decisivi, tale

spostamento risulta plausibile ma non definitivo. Tuttavia, un ripensamento a favore della cronologia più alta, ultimamente ventilato da Stefano Causa (in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte* 2008) sulla scorta del confronto con la pala di Santa Maria della Stella a Napoli, documentata tra il 1607 e il 1608, non pare proponibile allo stato delle conoscenze attuali.

Del resto, a favore di un allentamento della stretta caravaggesca depone ora anche la fredda cromia, meno tenebrosa di quanto apparisse prima del restauro realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, che ha portato inoltre a nuova luce la colonna del supplizio e il gioco di mani tra il carnefice e la sua vittima.

G.P.

Il *Cristo alla colonna*, come abbiamo visto, era già noto agli studi almeno dal 1938, quando fu offerto in vendita al soprintendente Armando Venè, che rivolse al direttore del Museo di San Martino Leandro Ozzola la richiesta di esaminare il dipinto (ASMC, armadio 8, cartella 1/15). Non conosciamo l'esito di questa perizia, ma l'opera fu acquistata solo nel 1973 su sollecitazione di Raffaello Causa, nella cui relazione, che caldeggia vivamente l'acquisto, troviamo anche una nota sullo stato di conservazione del dipinto, definito «eccellente», rimarcando che «a parte talune irrilevanti ossidazio-



Dopo il restauro



Prima del restauro

ni della vernice, l'opera non è mai stata toccata» (ASMC, armadio 8, cartella 7/235). La foto d'archivio del luglio 1964 (negativo 35454), significativamente fatta realizzare dalla Soprintendenza all'epoca della prima pubblicazione del dipinto, testimonia una situazione un po' diversa: oltre a piccole lacune diffuse, soprattutto lungo i bordi, vi si possono individuare macchie riconducibili a vecchi stucchi e ritocchi alterati, alcune più piccole sul margine destro, altre più grandi al centro. Di certo, poco dopo l'acquisto, la tela fu affidata da Causa alle cure di Antonio De Mata, che ne realizzò il restauro tra il 28 maggio 1973, data del contratto d'acquisto, e il 23 giugno 1975, data delle foto che documentano il di-

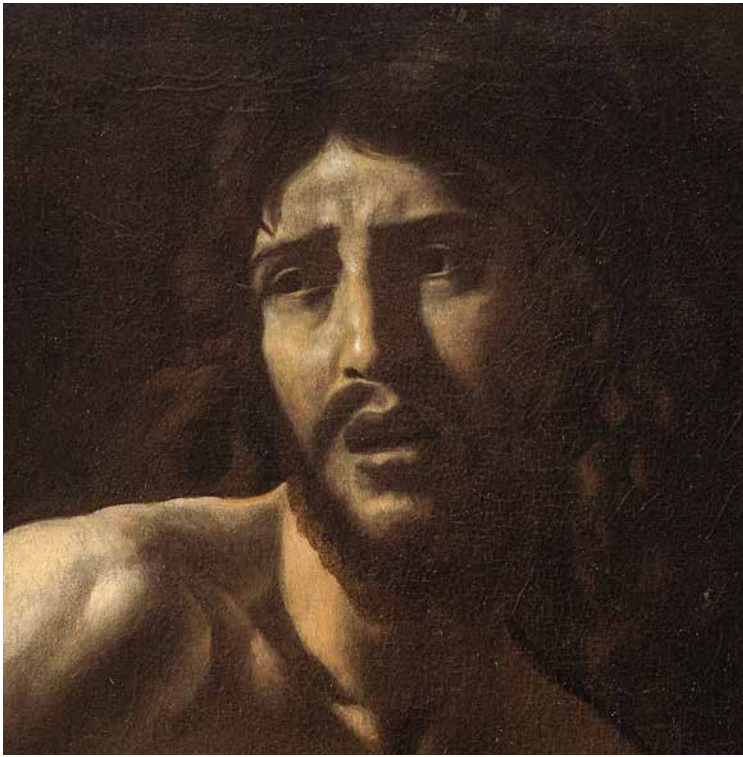
pinto a conclusione dell'intervento (negativi 47808, 47809, 47810). Antonio De Mata fu impegnato in numerosi interventi su opere importanti del Museo di Capodimonte tra il 1969 circa e la sua prematura scomparsa avvenuta nel 1976. Restauratore di grande sensibilità e ingegno, mise a punto una procedura di foderatura, divenuta poi peculiare dei restauratori napoletani, che prevede l'uso di un particolare telaio interinale espandibile e si articola in una sequenza di operazioni preliminari destinate a consolidare il colore e distendere la tela originale già prima dell'applicazione della nuova tela, effettuata quindi con una quantità minima di colla e un impiego dosato di calore e pressione somministrati sul *verso* tramite rulli metal-



L'opera in una foto d'archivio del 1964 (Fototeca Soprintendenza, neg. 35454)



Dopo il restauro, particolare con il perizoma di Cristo



Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo

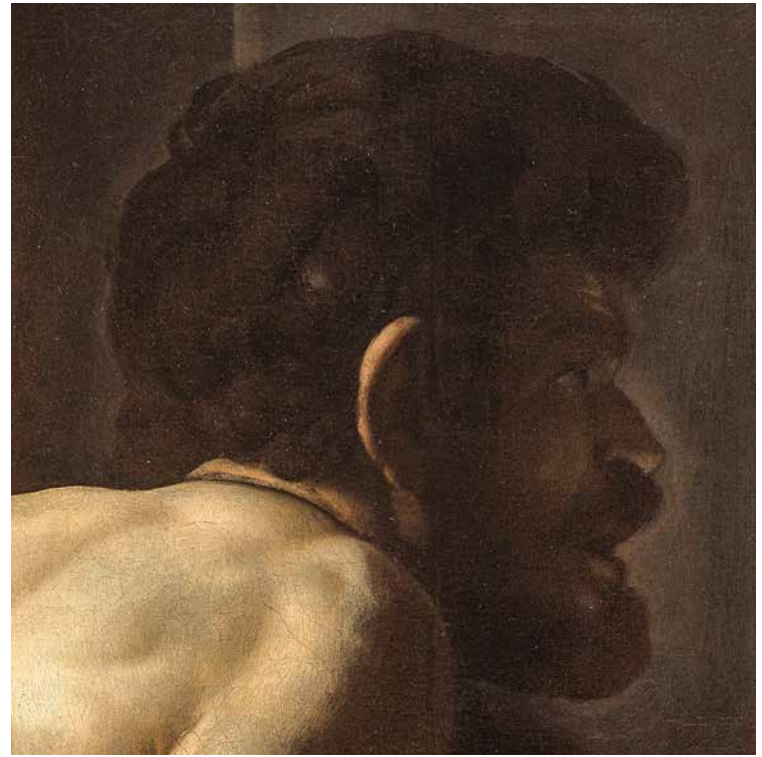
lici. Per il trattamento delle tele del XVII secolo, caratterizzate da strati preparatori di consistente spessore e di notevole rigidità, questo metodo consente di ristabilire efficacemente l'elasticità e la coesione della pellicola pittorica e di ottenere il recupero della planarità delle deformazioni superficiali più deturpanti, spesso accentuate da precedenti restauri inadeguati, consentendo il rispetto delle caratteristiche legate all'esecuzione, quali variazioni di spessore e rilievo delle pennellate (CERASUOLO 2008, pp. 35-36, 42, con bibliografia precedente).

Nel caso del *Cristo alla colonna*, però, l'efficacia nel tempo della foderatura è stata compromessa dalla presenza sul verso della tela originale di uno spesso strato di mistica oleosa, applicata in antico allo scopo di consolidare il dipinto. Questa sorta di «beverone» con il suo spessore e la scarsa permeabilità aveva ostacolato l'assorbimento della colla e l'adesione della nuova tela applicata da De Mata e, nel tempo, aveva finito per pregiudicare l'efficacia della foderatura, determinando alcune aree di distacco tra le due tele con vistose

deformazioni. Ciò ha reso necessario l'intervento attuale, che ha ottenuto il recupero della stabilità del dipinto con una nuova foderatura realizzata dopo avere assottigliato la stesura oleosa, rendendola più ruvida e consentendo così l'assorbimento della colla e un'adeguata adesione del nuovo supporto.

Un altro effetto negativo dell'applicazione del beverone oleoso è l'ulteriore oscuramento dei toni indotto dalla penetrazione dell'olio negli stati pittorici, già caratterizzati, nel caso di Battistello, da una notevole leggerezza di stesura che rende problematica la conservazione dei preziosi rapporti chiaroscurali dei suoi dipinti; con l'incremento della trasparenza dell'olio, dovuto all'aumento dell'indice di rifrazione provocato dalla polimerizzazione, si determina la perdita dei mezzi toni a causa del prevalere della preparazione scura, assieme all'impoverimento dei carnati, che acquistano un'intonazione plumbea, tipica delle opere del Caracciolo.

Già Bernardo De Dominicis aveva acutamente descritto questo fenomeno, caratteristico della pittura



Dopo il restauro, particolare con il volto del carnefice

caravaggesca ma particolarmente esasperato in Battistello dalla sottigliezza delle stesure, che «non essendo bene impastate di colore, a capo a pochi anni fanno brutta veduta, dapoiché, perdendosi le mezze tinte ed annerendosi l'ombra, rimane loro un fiero chiaro e fiero scuro che non accorda e fa dispiacere agli occhi di chi diletta di pittura» (DE DOMINICI [1742-1743] 2003-2014, I, 2003, p. 988). Il biografo attribuiva questa pratica alla venalità del pittore, che «pretendendo egli delle sue pitture gran prezzi, dovendo poi dipingerle per meno, usava in quelle più tosto la sollecitudine che lo studio, tirandole a fine alla bella prima» (*ibid.*), ma certo l'inclinazione di stile del Caracciolo per i passaggi soffici e delicati non gli rendeva in ogni caso congeniale l'adozione di pennellate corpose e materiche, il cui 'impasto', come suggeriva De Dominicis, avrebbe limitato gli effetti negativi descritti. Un'altra alterazione che si incontra di frequente nei dipinti napoletani dei primi decenni del XVII secolo è quella del blu di smalto, pigmento artificiale a base di vetro colorato

con cobalto (SECCARONI, HALDI 2016), di cui si riscontra una considerevole importazione a Napoli in quegli anni (BORRELLI 2017). Legata all'interazione con le componenti acide dell'olio di lino, porta alla totale perdita della colorazione azzurra delle stesure (MÜHLETHALER, THISEN 1994). Il fenomeno veniva spesso male interpretato dai restauratori del passato, che si accanivano nel tentativo di recuperare il colore originale, finendo per abradere totalmente la pellicola pittorica: è quanto si riscontra nel perizoma del carnefice, in cui non restano che tracce del pigmento decolorato, su una superficie ridotta ormai in gran parte alla sola preparazione. A.C.

Bibliografia

MORMONE 1964; STOUGHTON 1973, pp. 74-75, n. 6; R. CAUSA, in *Acquisizioni* 1975, pp. 14-17; PROHASKA 1978, pp. 220, fig. 198, e 237-238; STOUGHTON 1978, p. 408; S. CAUSA, in *Battistello Caracciolo* 1991, p. 241, n. 1.29; S. CAUSA 2000, p. 198, n. A91 (con altra bibliografia precedente); S. CAUSA, in *La scuola napoletana* 2008, pp. 49-50, n. 14.

Relazione di restauro

Il dipinto a olio su tela, delle dimensioni di 184 × 130 cm, è provvisto di cornice non coeva ed è montato su un telaio a espansione moderno applicato nell'ultimo intervento di restauro condotto tra il 2005 e il 2007.

Prima dell'intervento la superficie pittorica non presentava distacchi di colore o lacune, appariva molto uniforme e priva di sollevamenti, mostrava però in diversi punti deformazioni e bolle anche di ampia dimensione (come quelle particolarmente evidenti all'altezza della testa e nei pressi del ginocchio del carnefice) (figg. 1-2) che testimoniavano la mancanza di adesione tra la tela originale e quelle applicate nei precedenti rifoderi. Erano inoltre presenti numerosi schiacciamenti e frantumazioni degli strati pittorici, con allargamento delle *craquelures*.

Lungo tutti i margini del dipinto erano identificabili stuccature e ritocchi che testimoniano, in particolare lungo il bordo inferiore, la presenza di danni alla pellicola pittorica con lacune e abrasioni; specificatamente per la base del dipinto, come sembra in base al tipo di deterioramento rilevato, il danno sarebbe da attribuire all'azione dell'umidità che avrebbe consumato e lacerato la tela. Altri ritocchi erano presenti sull'incarnato fortemente abraso dei personaggi e sul fondo scuro, anch'esso in cattivo stato a causa di vecchie puliture poco rispettose della pellicola pittorica, come documentato dalle foto di archivio. Per l'incarnato, in particolare, il reticolo di cretto risultava sistematicamente celato da reintegrazioni (fig. 3).

Il dipinto è stato realizzato su un supporto costituito da due porzioni di tela di canapa, a fili sottili, tessuta ad armatura tela, con una densità di circa 6 × 12 fili/cm². La cucitura delle due pezze corre verticalmente e taglia il volto del carnefice all'altezza dell'orecchio destro, determinando per il telo di dimensioni maggiori una larghezza di circa 77 cm. La radiografia e l'osservazione

diretta del retro dell'opera dopo la rimozione dei teli di rifodero, hanno rilevato le deformazioni della trama indotte sulla tela in prossimità dei punti di ancoraggio al telaio originale, evidenti soprattutto al margine superiore e laterale sinistro, confermando che l'opera ha sostanzialmente mantenuto le dimensioni originali (fig. 4). Negli ultimi interventi di restauro l'opera era anzi stata allargata di circa 2 cm sia in altezza sia in larghezza, forse per adattarla alla cornice.

Al momento dell'intervento il dipinto presentava una doppia foderatura, quella più antica identificabile con l'intervento di Antonio De Mata del 1974, eseguito con una tela patta senza applicazione di una garza intermedia, quella più recente eseguita nei primi anni Duemila presso i laboratori del Museo di Capodimonte. Scopo di quest'ultimo intervento era il tentativo di ristabilire l'adesione della tela originale alla prima delle tele utilizzate nel 1974, che a pochi anni dall'applicazione presentava già criticità. In questa occasione si ritenne opportuno conservare la prima delle tele applicate nella foderatura del 1974, rimuovendo solo un secondo telo e intervenendo con un nuovo rifodero, dopo avere applicato fasce di garza in corrispondenza delle aree maggiormente deteriorate e dopo averne cuciti i bordi per impedirne lo slittamento durante la stiratura e favorirne il tensionamento e l'aderenza.

Tracce di restauri precedenti a quello di De Mata sono evidenti per la pellicola pittorica, da identificare con le spuliture del colore e le abrasioni molto profonde soprattutto sul fondo scuro che, in particolare lateralmente alla figura del Cristo, portavano a vista la preparazione. Sembra lecito ipotizzare anche un più antico intervento sul supporto, che avrebbe costretto De Mata a condurre con un reintelo non in linea con le sue abituali procedure, senza cioè applicare una garza tra la tela originale e quella di rifodero e all'uso della tela patta in luogo della pattina. La trama più larga della te-

la patta sarebbe stata in questo caso funzionale ad accogliere una maggiore quantità di colla, che si sperava potesse garantire la presa sul retro della tela originale già precedentemente trattato con un impasto oleoso di colorazione rossa (fig. 4). L'applicazione di questo materiale era avvenuta senza smontare il dipinto dal telaio (aveva infatti risparmiato il perimetro della tela) e doveva avere lo scopo di consolidare l'adesione della preparazione alla tela originale e irrigidire il supporto, evitando il rifodero. Il danneggiamento del perimetro del dipinto, in particolare al margine inferiore, sarebbe quindi da collocare cronologicamente tra l'applicazione del beverone e l'intervento di De Mata. Un discorso a parte merita il pannello del carnefice che originariamente era dipinto con uno strato di smaltino; il colore alteratosi nel tempo avrebbe subito ripetute abrasioni nel tentativo di riportare alla luce il colore fino a consumarne lo strato, con la perdita anche della leggibilità dei volumi, che solo le riprese all'infrarosso in falsi colori riescono minimamente a suggerire (fig. 5).

Il primo intervento è consistito nella rimozione degli strati di vernice e dei ritocchi presenti sul film pittorico; a tale scopo si è utilizzato un solvente a base di alcol e acetone adatto a sciogliere lo strato sovrapposto. Durante tale fase sono emersi i danni allo strato pittorico e in particolare le estese lacune lungo il margine inferiore del dipinto (fig. 6), quelle lungo i lati verticali e la lunga frattura in corrispondenza della cucitura di tela. Dopo una leggera verniciatura di protezione, il dipinto è stato velinato con doppio strato di carta giapponese, il primo applicato con colla di coniglio, il secondo con Beva 371 (fig. 7); il dipinto è stato quindi rimosso dal telaio e si è proceduto all'asportazione delle tele di rifodero (fig. 8). La sfoderatura del dipinto ha richiesto una particolare attenzione per la delicatezza dell'intervento, considerata l'estrema fragilità del dipinto (tela molto depolimerizza-

ta, preparazione e pellicola pittorica particolarmente sottili e fragili) e la presenza di colle molto indurite sulle tele da rifodero.

La prima tela rimossa, risalente all'ultimo restauro, era una tela patta molto pesante, cucita lungo il perimetro alla tela del rifodero di De Mata; sono a questo punto emersi due strati di velatino, anch'essi riferibili nell'intervento del 2005-2007, applicati lungo i margini del dipinto per rafforzarne la resistenza meccanica. Rimossi i velatini è stato possibile rimuovere la tela patta applicata negli anni Settanta, che si presentava in ampie zone non adesa al supporto originale, in altre fortemente ancorata a questo. La tela originale non era stata protetta con l'applicazione di garza, ad eccezione della zona al margine inferiore, lacunosa o molto fragile.

L'osservazione del supporto originale ha quindi permesso di rilevare che sul retro era stesa una contropreparazione di colore bruno, originale, sulla quale in un'epoca successiva era stato applicato il già citato strato oleoso di colore rosso. Al momento del rifodero, De Mata aveva assottigliato questi strati per alleggerirli e favorire l'aderenza al nuovo supporto, operazione purtroppo non sufficiente a raggiungere lo scopo, dal momento che la superficie restava quasi ovunque di consistenza cristallina, rigida, impermeabile e liscia. I distacchi che si sono formati ed estesi nel tempo sono certamente stati agevolati dalla cattiva aderenza al supporto del rifodero degli anni Settanta, e forse favoriti più che contrastati dal secondo rifodero che, non migliorando l'adesione, ha irrigidito il supporto. In effetti le parti più deformate dai distacchi e dalle bolle corrispondevano proprio a quelle zone dove gli strati sul retro della tela originale erano più spessi e levigati.

Al termine di questa operazione la tela è stata delicatamente pulita dai residui delle vecchie colle, dai rinforzi applicati sulle lacune più ampie e dalle stuccature presenti a colmare delle piccole mancanze. Nella zona inferiore si è preferito



1. Prima del restauro, particolare dei punti di deformazione della tela e della superficie pittorica



2. Prima del restauro, particolare dei punti di deformazione della tela e della superficie pittorica

tuttavia conservare alcuni inserti di tela con stuccature perché indispensabili per la conservazione di alcuni frammenti di pellicola pittorica.

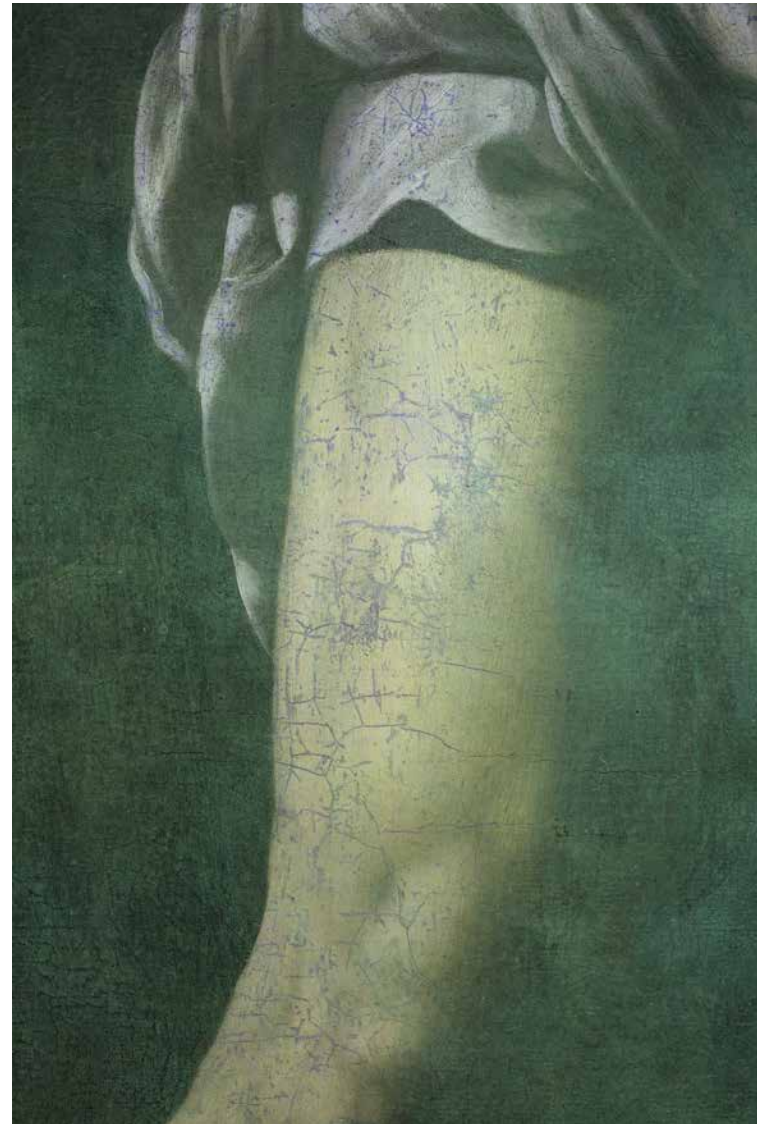
Lo strato rosso sul retro è stato assottigliato in quelle zone dove risultava più spesso e graffiato per rendere la superficie in generale più aggrappante.

Successivamente sono stati applicati gli innesti nelle parti prive di tela con velatini di ancoraggio, molto piccoli e limitati agli innesti, per evitare squilibri di tensione meccanica sulla tela che in questa fase è estremamente sottile e fragile.

Si è poi predisposto un velatino abbastanza grande da coprire l'intero

dipinto e lo si è applicato alla tela con un sottile strato di colla di pasta. Il velatino risponde alla necessità di fornire un supporto e un sostegno al dipinto la cui consistenza cristallina e sottile non avrebbe permesso alcuna manipolazione per il rischio di frantumazioni; inoltre il velatino, rendendo la tela più elastica, dava la possibilità, una volta spillato sul telaio interinale durante le operazioni di rifodero, di tensionare il dipinto per favorire la stiratura delle deformazioni e delle bolle (fig. 9).

Dopo il montaggio sul telaio interinale della tela patta da rifodero (scelta perché in grado di fornire maggiore elasticità e robustezza ri-



3. Prima del restauro, particolare delle crettature

spetto alla pattina) e del velatino con il dipinto, l'adesione è stata garantita con applicazione di colla di pasta e stiratura dal retro (figg. 10-11).

La foderatura è stata eseguita con la consueta procedura dell'applicazione a spatola sul retro della tela da rifodero di uno strato di colla di pasta. La scelta del rifodero 'a pasta' in luogo di alternative sintetiche nasce dall'intento di mantenere una compatibilità dei materiali con quelli utilizzati nel precedente intervento di restauro. Il sovrapporsi di metodologie e materiali differenti limita a nostro avviso la reversibilità dei processi di restauro, compromettendo un'eventuale futura rimozione del nostro intervento. Materiali

e metodologie differenti richiedono infatti l'adozione di tecniche dissolventi completamente diverse, a volte non compatibili. Nello specifico i collanti proteici naturali reagiscono con i solventi acquosi, mentre la rimozione dei collanti sintetici necessita l'utilizzo di opportuni solventi. In seguito il dipinto è stato svelinato, rimontato sul telaio preesistente (conservato perché di buona fattura e ancora efficiente), sottoposto a una leggera pulitura della superficie con l'eliminazione dei residui dei precedenti restauri e delle vecchie vernici. Sulle campiture scure si è operato con grande prudenza per la condizione di debolezza del film pittorico già molto consunto.



4. Durante il restauro, particolare del retro



6. Durante il restauro, pulitura

Infine tutte le lacune sono state stuccate con gesso, colla di coniglio e tracce di terra di Siena (fig. 12); la verniciatura è stata realizzata a zone applicando una maggiore quantità di vernice nelle parti di fondo scuro, soprattutto nelle zone spatinate, dove gli strati risultavano più aridi, e per evitare disomogeneità nella resa della verniciatura.

L'integrazione pittorica è stata realizzata con colori a vernice e pigmenti (fig. 13), con la tecnica a rigatino, ricostruendo le mancanze e le lacune stuccate, le spatature e le sgranature degli incarnati (fig. 14). Il panneggio del carnefice, non essendo recuperabile nella cromia originale, è stato ripreso nelle sgranature e nelle macchie, operando con un tratteggio leggero e trasparente nella definizione dei volumi.

Relazione tecnico-scientifica

Diagnostica

Per quanto concerne la tecnica esecutiva, la preparazione è stesa in un unico strato bruno-rossiccio a base di terre e contiene modeste quantità di bianco di piombo (fig. 15). Allo strato di preparazione sono verosimilmente da ricondurre anche le tracce di manganese rilevate mediante l'analisi XRF sulla maggior parte dei punti analizzati, riferibili con ogni probabilità all'impiego, nella medesima miscela, di bassissime percentuali di terra d'ombra. Le linee principali della composizione sono state impostate mediante la redazione di un disegno preparatorio tracciato al fine di definire, seppure in maniera piuttosto sommaria, i profili delle figure



5. Fronte del dipinto, immagine alla luce infrarossa



7. Durante il restauro, velinatura



8. Durante il restauro, asportazione delle tele di rifodero



9. Durante il restauro, particolare delle gambe



10. Durante il restauro, fase della foderatura



11. Durante il restauro, fase della foderatura

e i tratti principali dei volti. Pennellate sottili si rintracciano nella riflettografia infrarossa sull'area del volto di Cristo e ne disegnano sia il profilo, come ad esempio quello che dalla tempia sinistra scende verso la guancia o quello che ne definisce il profilo del mento sulla sinistra, nascosto in seguito dalle stesure pittoriche della barba, sia i lineamenti del viso come i profili e la posizione degli occhi, del naso e della bocca (fig. 16). Le stesse pennellate si osservano lungo la sagoma dei torsì nudi delle due figure e ne precisano le linee della schiena, delle braccia e delle gambe. Questi ultimi appaiono inoltre rinforzati da pennellate scure più ampie,

verosimilmente stese al fine di distaccare maggiormente l'ingombro delle figure dal fondo scuro. Nella riflettografia infrarossa emerge in modo piuttosto evidente il profilo rimarcato della schiena del carnefice e della sua gamba sinistra e quasi per intero il profilo della figura di Cristo, come quello sulla spalla e il fianco sinistro o sul braccio e sulla gamba destra (fig. 17).

Nel complesso, la stesura pittorica sembra attenersi piuttosto fedelmente all'impostazione grafica iniziale. Le correzioni sono relative quasi esclusivamente al perizoma di Cristo, dove un alone bianco visibile in radiografia sembra suggerirne un primo abbozzo, più

aderente alla coscia destra. Nella parte alta del perizoma, in corrispondenza del fianco sinistro, un altro alone bianco sembra richiamare la presenza in origine di un nodo (fig. 18).

L'osservazione della riflettografia e della radiografia consente di rintracciare alcune sovrapposizioni tra le stesure. Sul polso destro di Cristo, la corda è dipinta successivamente alla realizzazione pittorica dell'incarnato. La stessa situazione si osserva nell'area dell'inguine, dove l'estremità sinistra del perizoma ricade sulla campitura finita della coscia sinistra, e lungo il fianco destro del Cristo dove alcuni lembi del perizoma si sovrappongono al

profilo dell'incarnato. Sovrapposizioni si osservano anche tra la punta del piede sinistro del carnefice e il basamento della colonna. In ultimo si segnalano anche le stesure della barba del Cristo, sovrapposte a parte dell'incarnato del collo già dipinto, e quelle dei capelli del carnefice che, dietro l'orecchio, sovrastano le stesure dell'incarnato del collo.

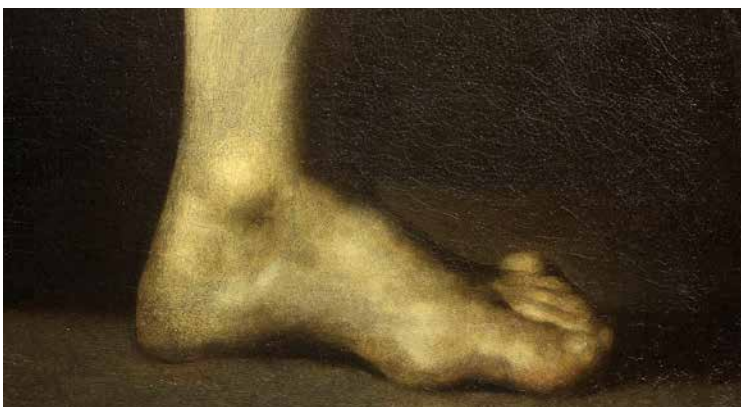
La tavolozza impiegata dall'artista, caratterizzata mediante l'analisi di fluorescenza dei raggi X e l'esame di alcuni microprelievi eseguiti dall'opera, è costituita principalmente da pigmenti del tipo delle terre. Queste, in miscela con il bianco di piombo, risultano impie-



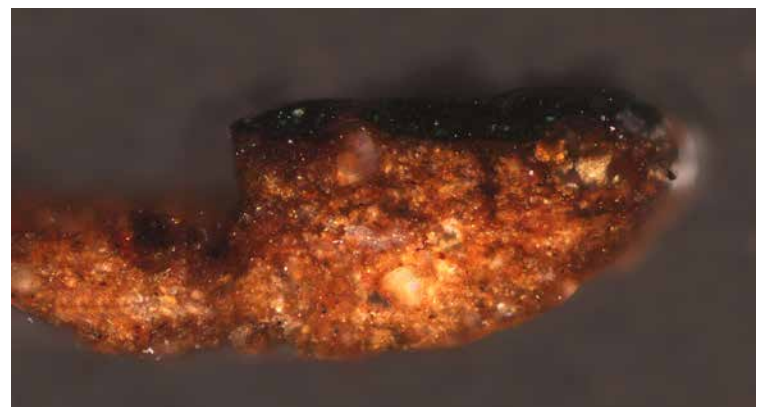
12. Durante il restauro, stuccatura delle lacune



13. Durante il restauro, integrazione pittorica



14. Durante il restauro, integrazione pittorica



15. Tecnica esecutiva, particolare

gate nella realizzazione degli incarnati, calibrandone le percentuali a seconda che si tratti di zone d'ombra o di luce. Tra le terre impiegate si segnala la presenza di terra verde, stesa verosimilmente in strati sottili-

lissimi per dosare le tonalità degli incarnati e la cui presenza, seppur in rarissime tracce, si può osservare nello strato più superficiale di uno dei campioni prelevati dall'incarnato del Cristo. Talvolta, come nel

caso dell'area del capezzolo destro di Cristo o delle dita del piede destro, a tale miscela il pittore sembra aggiungere una percentuale di cinabro, al fine di conferire una tonalità più calda alla campitura.

Tutte le aree degli incarnati presentano inoltre un'innaturale tonalità scura. Generalmente, per i dipinti di Battistello, si tende a ricondurre questi inscurimenti all'interazione della terra d'ombra della prepara-



16. Riflettografia infrarossa, particolare



18. Riflettografia infrarossa, particolare

zione con gli strati dell'incarnato, ma nel caso in esame, stante la sostanziale assenza di terra d'ombra nello strato preparatorio, la tona-

lità scura degli incarnati sembra piuttosto riferibile all'estrema sottigliezza dello strato pittorico e alla sua presumibile diminuzione di



17. Riflettografia infrarossa, particolare

potere coprente, che lascia trasparire la tonalità bruna sottostante. La campitura della veste del carnefice, oggi dall'aspetto nei toni del bruno-marrone e in gran parte asportata a seguito di un passato intervento di restauro poco rispettoso, doveva verosimilmente presentare una tonalità azzurra, ottenuta mediante l'impiego di blu di smalto. Le tracce di tale pigmento, per nulla discernibili nelle stratigrafie a causa della quasi totale assenza dello strato, sono tuttavia segnalate dalla contemporanea presenza di arsenico e cobalto, rilevata all'analisi XRF e ulteriormente confermate dalla tipica risposta rossa di tale pigmento all'infrarosso in falsi colori (cfr. fig.5).

La colonna, sia nel fusto sia nel

basamento trapezoidale, la cui visibilità appare quasi del tutto interdetta dall'alterazione della superficie dipinta, riemerge in modo evidente nella riflettografia con una risposta piuttosto chiara e doveva presentarsi in origine con una tonalità verde, ottenuta dall'impiego di un pigmento verde a base di rame rilevato all'analisi XRF. L'impiego di tale pigmento trova ulteriore conferma nell'osservazione della stratigrafia su sezione lucida del campione prelevato alla base della colonna, il cui strato più superficiale appare costituito da grani di malachite (fig. 15).

Abbreviazioni

ASBNA: Archivio storico del Banco di Napoli - Fondazione.

ASMC: Archivio Storico del Museo e Real Bosco di Capodimonte.

Bibliografia

[1742-1743] 2003-2014

B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* [1742-1743], ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2003-2014.

1913

G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo. Dalle polizze dei banchi*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXVIII, 1913, pp. 36-72, 232-259, 483-524.

1915

R. LONGHI, *Battistello*, in «L'arte», XVIII, 1915, pp. 58-75, 130-137.

1964

R. MORMONE, *Un Battistello inedito*, in «Napoli nobilissima», III s., III, 1963-1964 (1964), pp. 136-140.

1972

R. CAUSA, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al Barocco*, in *Storia di Napoli*, VI/2, Napoli 1972, pp. 915-994.

1973

M.W. STOUGHTON, *The paintings of Giovanni Battista Caracciolo*, tesi di dottorato, University of Michigan, a.a. 1973.

1975

Acquisizioni 1960-1975, catalogo della mostra (Napoli, Villa Pignatelli, 18 dicembre 1975 - 25 gennaio 1976), Napoli 1975.

1978

W. PROHASKA, *Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXXIV, 1978, pp. 153-269.

1982

La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 30 settembre - 15 dicembre 1982), Napoli 1982.

1991

Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo e chiesa della certosa di San Martino, 9 novembre 1991 - 19 gennaio 1992), a cura di F. Bologna, Napoli 1991.

1993

M. CAUSA PICONE, *Giunte a Battistello. Appunti per una storia critica di Battistello disegnatore*, in «Paragone. Arte», XLIV, 519-521 (II s., 39-40), 1993, pp. 24-87.

1994

B. MÜHLETHALER, J. THISSEN, *Smalt*, in *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, a cura di A. Roy, II, Oxford 1994, pp. 113-130.

2000

S. CAUSA, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000.

2005

M. MARINI, *Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 2005⁴ (1987).

2008

A. CERASUOLO, *Dalla Galleria dei pittori napoletani al Museo di Capodimonte. Sul restauro dei dipinti napoletani del XVII e XVIII secolo*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, II: *Dipinti del XVII secolo. La scuola napoletana*, direzione scientifica di N. Spinosa, Milano 2008, pp. 24-42.

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie, II: *Dipinti del XVII secolo. La scuola napoletana*, direzione scientifica di N. Spinosa, Milano 2008.

2016

C. SECCARONI, J.P. HALDI, *Cobalto, zaffera, smalto dall'antichità al XVIII secolo*, Roma 2016.

2017

G. PORZIO, *La Flagellazione di Cristo di Caravaggio*, in *Caravaggio nel patrimonio del Fondo edifici di culto. Il doppio e la copia*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie nazionali di arte antica, Palazzo Barberini, 21 giugno 2017 - 16 luglio 2017), a cura di G.S. Ghia, C. Strinati, Roma 2017, p. 55.

c.d.s.

G.G. BORRELLI, *La circolazione delle merci e delle opere d'arte nel Porto di Napoli del XVII secolo*, in *Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte in un contesto mondiale*, atti del convegno (Napoli, 12-14 ottobre 2017), in corso di stampa.