I SANTI GIOVANNI BATTISTA E PIETRO: NOTE SUI RESTAURI E LA TECNICA

Letizia Lodi

Dei due dipinti con i santi Pietro e Giovanni Battista che si ergono maestosi su ampie rocce sagomate e davanti a pilastri con decorazioni all'antica si conosce molto grazie agli studi degli ultimi decenni[1], alle mostre come quella dedicata a Cosmè Tura e Francesco del Cossa[2] e alla puntuale ricostruzione del polittico Griffoni di Cecilia Cavalca, che è anche oggetto di questa importante e rara occasione espositiva, in cui sono riuniti per la prima volta dallo smembramento della macchina d'altare, i vari riquadri dipinti, divisi tra ben nove differenti sedi museali.
Per questo non ci addentriamo qui nella vicenda critica e nei dibattiti avviati dalla seconda metà dell'Ottocento, ben argomentati dai curatori in questo catalogo e nella letteratura precedente. Dopo la rimozione e lo smembramento del polittico voluti da Pompeo Aldovrandi nel 1725-1731[3], il San Pietro e il San Giovanni Battista all'inizio del XIX secolo sono testimoniati e descritti nella collezione ferrarese Barbi Cinti, che si era formata in parallelo a quella del marchese Giovanni Battista Costabili, di cui Giovanni Cinti era stato procuratore. Dopo la svendita della collezione da parte degli eredi, i pannelli braidensi passarono prima al pittore e collezionista Enea Vendeghini e poi all'industriale Giuseppe Cavalieri, che li vendette alla Pinacoteca di Brera il 12 luglio del 1893, per 25.000 lire[4], in seguito a una trattativa con il ministro della Pubblica Istruzione Fiorilli e con il direttore della Pinacoteca Giuseppe Bertini. L'acquisto delle due tavole fu sostenuto, com'è noto, da Adolfo Venturi, che aveva segnalato al Bertini la presenza delle opere presso il Cavalieri, e che tra i primi aveva sostenuto la paternità di Francesco del Cossa, da quanto è testimoniato dalla documentazione d'archivio della Pinacoteca[5].

Ringrazio in modo particolare per i confronti e i proficui scambi di opinioni: Barbara Ferriani, autrice del restauro, Vincenzo Gheroldi, Andrea Carini, Emanuela Daffra, Gianluca Poldi, Anna Lucchini e, non ultimi, i curatori della mostra Mauro Natale e Cecilia Cavalca.
Una versione più ampia del testo sarà consultabile nel sito della Pinacoteca di Brera e in Accademia.edu.

1 Benati 1984, pp. 143-194, in part. pp. 172-174; Bacchi 1991b, pp. 60-72; Cavalca 2013, pp. 136-151, 334-336. Per i dati tecnici completi del San Pietro e del San Giovanni Battista (tempera su tavola, 1470-1473) si vedano cat. 2-3.
2 Cosmè Tura e Francesco del Cossa 2007.
3 Cavalca 2013, pp. 335-336 e Appendice documentaria; E. Daffra, in Restituzioni 2016, p. 169.
4 Emiliani 1996a, pp. 15-50; Scardino 1996, p. 95.
5 Venturi 1888. Documenti Archivio antico della Pinacoteca di Brera (ex SBSAE di Milano), parte

L'acquisizione fu fondamentale perché si iniziassero a esporre "secondo un piano razionale e scientifico" le opere della scuola ferrarese presenti a Brera, affiancando i due dipinti, che entrarono in Pinacoteca con l'attribuzione a Cossa, alla *Pala portuense* di Ercole de' Roberti, alla *Adorazione dei Magi* di Lorenzo Costa e al *San Sebastiano* di Dosso Dossi[6]. Dal luglio 1893, per un mese, i pannelli furono esposti nella sala di Raffaello, "protetti da una lastra di cristallo per salvaguardarli" come si apprende da una lettera di Bertini al ministro Fiorilli del 5 agosto 1893[7]. In seguito furono spostati nelle sale XX e XXI, dedicate alla scuola ferrarese, e ancora oggi sono visibili nella riallestita saletta XX. A iniziare dalla precoce convinzione di Gustavo Frizzoni (1888) era ben noto che i due dipinti braidensi facessero parte del polittico Griffoni e affiancassero la tavola centrale con *San Vincenzo Ferrer*, che sin dal 1858 era stata acquisita dalla National Gallery di Londra presso la collezione Costabili; mentre la predella con i *Miracoli di san Vincenzo Ferrer* eseguita da Ercole de' Roberti si trovava sin da allora alla Pinacoteca Vaticana.

Lo stato conservativo buono dei due pannelli, indicato sin dall'ingresso nel *Registro cronologico* della Pinacoteca del luglio 1893, è stato in seguito confermato nelle *Guide* e nei *Cataloghi* della Pinacoteca degli inizi del Novecento: Corrado Ricci nel catalogo del 1907, ricordando l'importanza delle acquisizioni di Giuseppe Bertini, elogiava "[...] quei due prodigi di vigoria e di

1 - Giovanni Brogi, San Pietro, agosto 1893, foto allegata alla relazione di Frizzoni (Fototeca Pinacoteca di Brera)

I, cassetta 3, fascicolo20 (acquisto dipinti di Francesco del Cossa). Interessante la relazione di Gustavo Frizzoni sull'importanza dei dipinti del Cossa per la Pinacoteca di Brera, inviata al ministro dell'Istruzione pubblica Fiorilli, e le fotografie allegate, della ditta di Giovanni Brogi, eseguite nel luglio-agosto 1893, che testimoniano lo stato di conservazione a quella data.

6 Carotti 1894.

7 Archivio antico della Pinacoteca di Brera (ex SBSAE di Milano), parte I, cassetta 3, fascicolo 20 (acquisto dipinti di Francesco del Cossa).

8 Ricci 1907, pp. 230-231.

9 Malaguzzi Valeri 1908, pp. 250-251. Le fotografie fine XIX - inizi XX secolo sono consultabili anche nel sito della Fondazione Federico Zeri presso l'Università di Bologna.

conservazione che sono i Santi Pietro e Giovanni Battista di Francesco del Cossa”[8].
Dalla consultazione di alcune riproduzioni della fototeca storica della Pinacoteca, come quelle di Giovanni Brogi eseguite nel luglio 1893 e allegate alla relazione del Frizzoni (fig. 1), di Anderson, sempre del luglio 1893, e in seguito quelle Riccardi e Alinari databili agli inizi del XX secolo (fig. 2), si può osservare come fossero visibili lacune sul manto, sulla veste rossa, vicina al libro di San Pietro, e sulla parte alta dell’aureola dorata e della nuca del medesimo santo, lacune che risultano in seguito integrate nelle fotografie pubblicate sia nel catalogo di Corrado Ricci del 1907, sia in quello di Francesco Malaguzzi Valeri del 1908[9], il quale dedicava ampio spazio alla puntuale e appassionata descrizione dei due santi, notandone anche la conservazione: “[...] quello che si è meraviglioso infine, si è la chiarezza e la forza del colorito, che salvo qualche piccola parte, si è conservato intatto, attraverso quattro secoli, servendo di dimostrazione ai pittori della bontà

2 - Foto Alinari, San Pietro e San Giovanni Battista, inizi del XX secolo
(Fototeca Fondazione Federico Zeri)

10 Archivio antico Pinacoteca di Brera, Fondo Modigliani in riordino, documenti acquisiti nel settembre 2019, relativi al 1920 (Il rinnovamento della Pinacoteca).
11 Bacchi 1991b.
12 Agli inizi degli anni duemila vengono eseguite da Duilio Bertani le riflettografie con tecnica a scanner, in una campagna di indagini IRR coordinata da chi scrive per il laboratorio fotografico, su opere lombarde ed emiliane tra XV e XVI secolo.

dell'antico sistema di dipingere a tempera senza bisogno di ricorrere alla sovrapposizione delle vernici. È un colorito che per la trasparenza e la sua limpidezza ottiene effetti non dissimili da quelli dei dipinti sul vetro". Inoltre Malaguzzi riportava le osservazioni del Frizzoni, che aveva rilevato l'accuratezza con cui erano delineate le membra, "dove è indicata la rete delle vene, i panneggiamenti, le capigliature, le barbe" eseguiti con "precisione sorprendente", anticipando sin da allora, grazie all'attenta osservazione diretta, i risultati delle indagini radiografiche e riflettografiche. Quindi tra il 1893 e i primi anni del Novecento si può collocare un intervento di manutenzione e reintegrazione delle citate lacune, anche se non si sono trovate tracce dell'autore dell'intervento nell'archivio storico.
In quegli anni tra il 1893 e il 1907-1908, come è attestato dai documenti dell'archivio antico (parte I, 57), è Luigi Cavenaghi, ricordato anche da Corrado Ricci come allievo di Giuseppe Bertini e da lui sostenuto, a essere attivo in Pinacoteca con vari interventi di manutenzione, ma non è nominato in relazione ai pannelli di Cossa. Potrebbe essere una ipotesi fondata che, trattandosi solo di piccoli interventi di risarcimento delle lacune, non siano stati menzionati negli elenchi relativi agli interventi più importanti. Oltre a questo intervento ante 1907-1908, potrebbe esserne stato effettuato un altro di manutenzione prima della riapertura nel 1920 della Pinacoteca (dopo i danni subiti dalle opere durante la Prima guerra mondiale) e del riordinamento espositivo realizzato da Ettore Modigliani. Non si è riscontrata una menzione diretta di un intervento sui due dipinti, ma nei documenti dell'archivio storico di Ettore Modigliani, di recente rinvenuti, sono citati interventi di manutenzione di Pellicioli alle tavole e alle cornici di molte opere e di quasi tutte quelle delle collezioni di pittura ferrarese ed emiliana[10].

Si giunge cosi all'intervento conservativo di Giovanna Turinetti eseguito nel 1984. Nella relazione di restauro, il supporto del dipinto con San Pietro viene definito in buono stato di conservazione ma leggermente incurvato, con un grosso nodo che spaccava in profondità il legno verso il basso. Lo strato pittorico è descritto come abbastanza ben conservato, salvo sollevamenti in vari punti, e si nota l'uso di una tempera molto magra; la restauratrice rilevava che tra il supporto e la preparazione a gesso vi era, e vi è ancora, un inserto di tela di lino, che si ritrova del resto spesso in dipinti di ambito ferrarese e veneto del XV secolo, secondo quanto ha notato anche Andrea

Osservando anche a luce radente i due santi, è evidente come l'artista avesse delineato con profonde e dettagliate incisioni, senza alcun ripensamento, i contorni delle figure e delle architetture, i profili di pilastri e capitelli e delle chiavi di san Pietro e del cartiglio sorretto dal san Giovanni Battista, incisioni molto ben visibili soprattutto nelle radiografie e che si riscontrano numerose anche nelle fitte pieghe dei panneggi dei manti e delle vesti. Anche le riflettografie a infrarosso testimoniano l'uso di queste incisioni sottili e precisissime. Considerata la precisione delle incisioni e l'assenza di qualsiasi sbavatura nei contorni, si può quasi con certezza ipotizzare l'uso di cartoni da parte di Cossa, per le figure e anche per il disegno delle architetture, pilastri e capitelli. Del resto l'impiego di cartoni con incisione diretta era una prassi già accreditata nella produzione di Cossa, per tutto il suo lavoro sui dipinti murali, anche a secco, del salone dei Mesi di palazzo Schifanoia, concluso nel 1470,

3 - Particolare della incamottatura con tela di lino della tavola con San Pietro (1984) durante il restauro Turinetti

Bacchi[11]. I bordi tendevano infatti a staccarsi, come è evidente dalla documentazione fotografica allegata (fig. 3), e vi erano cadute di colore. Era descritta inoltre una lunga linea verticale al centro del dipinto, in cui erano evidenti estesi ritocchi, mentre l'aureola era molto ridipinta, come documentato dalle riprese fotografiche.

Interessante l'osservazione – sino a quella data inedita – relativa al manto blu del santo, che aveva i bordi dorati a missione, ma che una pulitura antica troppo insistita avrebbe abraso. L'intervento è stato in gran parte di manutenzione, con il fissaggio dei bordi sollevati della tela di lino e dello strato pittorico e l'esecuzione di varie stuccature e ritocchi. In quell'occasione vennero eseguite le prime radiografie allegate alla ricca documentazione fotografica, nelle quali erano già ben visibili le numerose e nettissime incisioni dei contorni delle figure e della decorazione architettonica, delle rocce e dei capitelli all'antica, di molte pieghe dei manti, e delle vesti; nuove indagini radiografiche sono state eseguite di recente su entrambi i dipinti dal laboratorio fotografico di Brera[12].

Infine, il più recente ottimo restauro è stato eseguito da Barbara Ferriani nel 2016, (fig. 4, 5) sotto la direzione di Emanuela Daffra[13].

Molte indicazioni sulla struttura del polittico, come i segni dell'impiego di traverse lignee nei pannelli braidensi visibili nelle radiografie, erano in parte già note nella ricostruzione di Cecilia Cavalca, così come i risultati delle indagini sui pigmenti impiegati da Cossa nel pannello centrale con San

a quanto ha sostenuto Gheroldi, il quale notava come "questa attività [dei cartoni] sia ampiamente descritta dai documenti ferraresi contemporanei all'impresa di Schifanoia, i quali citano spesso la realizzazione di patroni, eseguiti dai pittori per gli arazzieri, gli orafi, gli intarsiatori, i maestri di vetrata". L'uso dei cartoni è attestato non solo nei dipinti murali, ma anche nei dipinti su tavola, come osserva Giovanni Sassu nella scheda del raffinato disegno *Figura di paggio visto di spalle* del British Museum, che ritorna sia in un riquadro dei Mesi di Schifanoia, sia in una figura che sale le scale nella predella di Ercole de' Roberti del polittico Griffoni. Si veda Gheroldi 2007, pp. 148-149; G. Sassu, in Cosmè Tura e Francesco del Cossa 2007, pp. 406-407.

13 E. Daffra, in *Restituzioni* 2016, pp. 169-174.

4 - Francesco Del Cossa, *San Giovanni Battista*, dopo il restauro di Barbara Ferriani 2016.

5 - Francesco Del Cossa, *San Pietro*, dopo il restauro di Barbara Ferriani 2016.

Vincenzo Ferrer della National Gallery erano stati pubblicati in seguito al restauro del pannello londinese nel 1981[14].
Il recente restauro ha consentito nuove considerazioni, oltre ad avere liberato da offuscamenti, integrazioni e vernici ossidate lo strato pittorico e reso più agevole la percezione del tono della luce, del nitore delle profilature bianche e dei grigi delle ombre. Dalle note della restauratrice Ferriani sullo stato

14 Smith, Reeve, Roy 1981, pp. 45-57.
15 Per motivi di spazio non si argomentano qui le varie osservazioni scaturite dal restauro, e si rinvia alla versione originale del testo nel sito della Pinacoteca di Brera (News-eventi). Sebbene non fossero presenti traverse, vari indizi indicano che in origine ne fossero state applicate due, una sul margine superiore e una su quello inferiore, con la funzione di raccordare i supporti alla complessa cornice

conservativo, si apprende che i due dipinti sono stati realizzati utilizzando due tavole di pioppo con la fibratura verticale. I supporti lavorati sul retro con l'ascia presentavano imperfezioni, nodi e deviazioni della venatura[15].
Nella figura del San Pietro erano rilevabili ampie reintegrazioni, riprese più volte nel tempo, che presentavano impasti pittorici diversi, sia all'analisi diretta sia in fluorescenza ultravioletta, a testimonianza degli antichi interventi[16]. Nella relazione di Barbara Ferriani viene ipotizzato che Cossa usasse come legante della tempera all'uovo, come risulta anche dai confronti con le indagini londinesi sul pannello con San Vincenzo Ferrer, e che l'artista sfruttasse le possibilità espressive di questo medium fino al suo limite, ottenendo stesure trasparenti, ma anche impasti a corpo, molto simili nella resa a quelli oleo-resinosi, restituendo così la consistenza materica e tattile di ogni superficie, dimostrando di conoscere a fondo le tecniche dei dipinti fiamminghi, ben presenti nelle collezioni della corte estense di Borso[17].
Circa le dorature sia delle aureole, in particolare quella di San Pietro, sia delle chiavi sorrette dal santo, è evidente come Cossa utilizzi la foglia d'oro, stesa sulla tradizionale preparazione a bolo, e ne arricchisca gli effetti ottici, non solo con l'uso delle punzonature, ma anche aggiungendo la polvere di stagno, largamente impiegata nella produzione dei manoscritti alla corte estense, e raffinate lumeggiature di giallo di stagno e piombo, come è confermato anche dalle indagini XRF effettuate dal Centro Studio sul dipinto Palladio di Vicenza[18].L'artista esegue una sorta di granitura dell'oro effettuata a piccoli puntini con un punzone sottile, e definisce le ombre e l'alternanza lucido/opaco, rendendo la profondità degli oggetti con un effetto molto raffinato, differenziando anche le lucentezze dell'oro[19]. Gheroldi ricordava come Francesco del Cossa cercasse effetti diluce e di lustro anche nella pittura su tavola, non solo nei dipinti murali[20].
In tutti i dettagli dei due pannelli emerge una straordinaria capacità

architettonica originale che conteneva il polittico. Nelle radiografie si individuano bene i segni dei cavicchi di legno. Si percepiscono lungo tutti i margini residui di un colore bruno-nero che doveva essere stato applicato al momento dello smembramento del polittico, quindi tra il 1725 e il 1731, e dell'inserimento delle singole tavole in nuove cornici lignee.
16 La presenza di gallerie di insetti xilofagi lungo gli spessori laterali evidenzia che al momento dello smembramento del polittico le due tavole sono state lievemente ridotte nelle dimensioni. Con il tempo le tavole, prive di strutture di contenimento, si erano incurvate e nella parte centrale inferiore del San Giovanni Battista si era formata una lunga fessurazione passante.
17 Si veda anche il testo di Jill Dunkerton in catalogo.
18 Osservazioni sulle indagini XRF, Centro Ricerche sul dipinto CSG Palladio, Thierry Radelet 2015/2016, Relazione, pp. 34-40.
19 Riguardo ai pigmenti che si individuano nelle due tavole, sempre in seguito alle analisi XRF, sono quelli tradizionalmente in uso nella seconda metà del XV secolo, specie in area padana: bianco di piombo, varie ocre terre, giallo di piombo e stagno, vermiglione, pigmenti rameici come azzurrite, verdegris e malachite, miscelati con biacca, nero carbone e stesure di lacca rossa, molto evidenti

6 - Riflettografia a infrarossi del San Giovanni Battista, 2002. Laboratorio fotografico Pinacoteca di Brera

7 - Riflettografia a infrarossi del San Pietro, 2002. Laboratorio fotografico Pinacoteca di Brera

disegnativa, confermata dalle indagini riflettografiche (fig. 6, 7), che si fonde in modo perfetto con la stesura della cromia, proprio quella che Francesco del Cossa rivendicava nella famosa lettera al duca Borso d'Este del 1470, più volte ricordata anche in questa occasione[21].

nel manto del san Giovanni Battista. Nel cielo sullo sfondo dei due santi, al di sotto delle velature ad azzurrite e oltremare, si è riscontrata una campitura preparatoria con un colorante vegetale, l'indaco, che essendo poco stabile ha perso nel tempo la sua colorazione originaria. L'indaco è stato impiegato, insieme al giallo, anche per rendere il particolare tono di verde del libro sorretto da san Pietro, secondo quanto riscontrato da Gianluca Poldi e Giovanni Villa. Al riguardo si veda Poldi, Villa 2007, pp. 160-161. L'impoverimento delle stesure rilevato nei cieli è risultato quindi non di antiche e drastiche puliture, ma dell'affievolimento della cromia di questa stesura preparatoria, che in origine doveva essere invece molto intensa e del naturale aumento della trasparenza delle stesure finali. L'uso dell'indaco è stato riscontrato anche in opere di Cosmè Tura, Andrea Mantegna e Giovanni Bellini. Si ricordano le prescrizioni di Cennino Cennini per la granitura dell'oro: Cennini ed. 1975, pp. 109-110, cap. CXL. Per il discorso del "granare in su l'oro", si veda anche Lodi 1983, pp. 9-199.

20 Gheroldi 2007, pp. 148-149. Lo studioso ricordava come Cossa cercasse effetti di luce e di lustro "[...] con la discriminazione fra materie diversamente riflettenti: ad esempio nel san Vincenzo Ferreri del Polittico Griffoni le parti lumeggiate erano state differenziate con l'impiego della doratura a foglia, della porporina e del giallorino".

21 Le IRR dei dipinti braidensi mostrano con evidenza come, oltre alle incisioni che definiscono figure e architetture, si sviluppi un ricchissimo disegno sottostante preparatorio, che ripassa con un tratto a pennello con inchiostro scuro diluito i contorni delle figure, delle mani, degli attributi, e si estende con tratteggi diagonali di vario spessore e variamente intrecciati soprattutto nei panneggi delle vesti dei santi, ma anche nei dettagli delle rocce e nelle braccia di san Giovanni, a indicare i chiaroscuri, che vengono poi ripresi nella stesura dei colori, con effetti davvero notevoli di luminosità e che rendono le forme scultoree delle figure. Oltre alle incisioni più schematiche e come abbreviate e diagonali nelle pieghe dei manti, in alcuni punti, come il risvolto della veste rossa vicino al polso di san Pietro e, ancora, nel risvolto più a destra vicino alla craquelure, si notano alcune tracce dei puntini molto minuti di uno spolvero. Tracce di spolvero ci sembrano riscontrabili anche nelle arcate sopracciliari del san Giovanni Battista e, ancora, nelle pieghe vicino alla cintura della veste sempre del medesimo santo. Il visionario paesaggio di sfondo non presenta incisioni: era evidentemente meno definito nella progettazione, anche se si nota bene nelle IRR il disegno sottostante, che definisce i profili di rocce e di architetture e i contorni dei monti in lontananza; si notano tuttavia alcuni cambiamenti tra il tracciato del disegno e la realizzazione pittorica; per esempio a destra, vicino al piede di san Giovanni, era previsto un frammento di capitello e dei resti di architetture, invece nel visibile risulta poi dipinta una profonda grotta. A sinistra in basso, nell'angolo della medesima tavola, nell'underdrawing si notano bene le serie di linee che definiscono un blocco quadrato, e anche i segni sottili di rocce che sembrano continuare quelle del piedistallo del santo, mentre nel visibile il blu dell'acqua profonda di una pozza ha sostituito le rocce. Nel fondale architettonico nello sfondo a destra del santo, realizzato con estrema definizione dei particolari, la torretta al centro è evidente citazione del castello estense realizzato da Bartolino di Novara e le arcate sono memori di quelle che si aprivano da piazza Castello verso piazza del Duomo di Ferrara.