



PINACOTECA DI BRERA  
BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE  
*Ministero per i beni e per le attività culturali*

Via Brera 28, 20121 Milano  
t +39 02 72263264 - 229  
pin-br@beniculturali.it  
www.pinacotecabrera.org  
cf 97725670158

6 dicembre 2019,  
Milano, Pinacoteca di Brera

**B**envenuto Tisi, detto il Garofalo, fu attivo alla corte di Ferrara per il Duca Ercole I d'Este e poi per Alfonso I d'Este, ma la sua produzione più cospicua fu quella per la committenza religiosa e per l'alta e colta aristocrazia cittadina, tra cui il notissimo Antonio Costabili.

Garofalo fu soprannominato dalle fonti il "Raffaello ferrarese" per l'influenza che sul suo stile esercitò Raffaello, specie dopo un viaggio a Roma nel 1512, effettuato probabilmente insieme al Duca Alfonso I. Soprattutto nella tecnica esecutiva, l'artista risentì molto del *modus operandi* di Dosso Dossi, pittore della corte estense con il quale collaborò nell'esecuzione dello straordinario Polittico Costabili della Pinacoteca di Ferrara, come pure della raffinata cromia dei dipinti di Giorgione e Tiziano.

Il dipinto, di cui si presenta il restauro venerdì 6 dicembre (ore 17,00), raffigurante la Trinità e l'Immacolata concezione e i dottori della Chiesa, appartiene alla produzione di Garofalo, negli anni tra il 1515 e il 1520 circa, con la collaborazione di aiuti della sua bottega, come ricordano numerose fonti storiografiche, tra cui anche il Vasari, che notava come l'artista fosse impegnato per circa vent'anni a eseguire opere per il complesso di San Bernardino e dell'annesso convento di santa Chiara di Ferrara, a partire dalla fine della costruzione della chiesa (1515) e sino al 1538 circa.

Il dipinto su tela si presentava in pessime condizioni conservative, tanto che era indicato nelle priorità assolute non solo degli storici d'arte, ma anche dei restauratori della Pinacoteca, e questo motiva la scelta di aver provveduto al restauro di un'altra opera di Garofalo, a distanza di due mesi dall'esposizione della splendida *Crocefissione e santi*, anche questa volta grazie all'intervento di sponsorizzazione e direi quasi di "mecenatismo", di due appassionati sostenitori privati, Alberto e Carlo Giordanetti, che hanno individuato quest'opera fra tre dipinti in cattivo stato di conservazione, sottoposti alla loro scelta.

La tela, entrata in Pinacoteca il 22 febbraio 1811, come molti altri dipinti emiliani, faceva parte della serie di opere eseguite da Garofalo e bottega per la Chiesa dedicata a San Bernardino a Ferrara e per l'annesso convento delle monache di clausura di Santa Chiara, edifici completati nel 1515. È interessante ricordare che l'intero complesso, già in costruzione nel 1505, fu acquistato nel 1510 da Lucrezia Borgia, moglie del Duca Alfonso I d'Este, per la nipote Camilla, che in quello stesso anno andò ad abitarvi.

La tela era collocata sull'altare della minuscola cappella della Concezione nel convento, difficilmente visibile a causa della stretta clausura del luogo, e per questa ragione venne descritta la prima volta dal pittore Giuseppe Ghedini, che nel 1753 ebbe l'incarico di restaurarla, a quanto si apprende dallo storiografo Giuseppe Boschini, il quale nelle sue *Note alle Vite de 'pittori e scultori ferraresi* di Girolamo Baruffaldi, pubblicate nel 1844, descriveva il pessimo stato di conservazione del dipinto. Infatti la devozione delle monache, che volevano abbellire l'altare, «ne avevano rotta la tela in vari punti, e con cera guastato tutto il campo».

Il dipinto subì poi vari restauri, come accadde per le altre opere di Garofalo pervenute in Pinacoteca, uno verso la fine del XIX secolo, un altro di manutenzione alla fine degli anni venti e ancora un intervento documentato nel 1962 e citato nella scheda di Elisabetta Sambo, nel catalogo della scuola emiliana (1991), durante il quale vennero inserite bande laterali di rinforzo alla tela e fu rifoderata.

L'iconografia è molto interessante e complessa, relativa appunto al dogma mariano dell'Immacolata Concezione, che in quegli anni del secolo XVI, preludeva alle scelte iconologiche della controriforma. La Vergine che si eleva nella parte centrale della composizione con le braccia aperte, sopra le nuvole, è circondata dai simboli liturgici relativi alla iconografia mariana dell'Immacolata, esplicitata dai cartigli, con le varie iscrizioni. Garofalo quindi realizza una sorta di programma didascalico ben preciso, come richiesto dalla committenza religiosa.

Tra i vari cartigli, compare uno specchio scuro, reso più leggibile grazie al recente restauro, che riflette probabilmente il volto di una monaca del convento di clausura, forse proprio Camilla, nipote di Lucrezia Borgia, considerato l'uso abbastanza diffuso da parte degli artisti dell'epoca di inserire i volti dei committenti negli specchi. Si riportano soltanto alcune iscrizioni, partendo dal basso a sinistra «Civitas dei sumi; Fons ortorum; Speculum sine macula; sicut lilium inter spina, pulcra ut luna; porta celi; O angeli videte matrem filii sine peccato originali concepta; pulcra ut luna; porta Celi; ortus conclusus...».

Si tratta di emblemi parlanti in un duplice senso, innanzitutto perché sono strettamente legati alle pratiche delle Litanie, e in seconda battuta perché l'iscrizione del cartiglio è riflessa e duplicata nell'oggetto da esso richiamato, con un interessante gioco di rimandi di immediata aderenza e facilità di lettura, in cui «l'oggetto si fa esemplificazione picta della parola scritta». I singoli richiami nei cartigli sono tratti dai testi biblici, quali *Il Siracide*, *Il Cantico dei cantici*, *i Salmi*.

Al di sopra della Vergine compare la Trinità, con l'Eterno benedicente, il globo terrestre, e la colomba bianca dello Spirito santo che si poggia su Gesù bambino, raffigurato con la croce sulle spalle, ed anche questo particolare iconografico è abbastanza

2



raro, perché di solito viene dipinto Cristo in età adulta. Ai due lati della Vergine, il cui privilegio mariano della Immacolata concezione è sottolineato dal cartiglio, sono raffigurati in rigorosa simmetria i due gruppi dei Padri e dottori della Chiesa e santi. Nel gruppo di destra sono i padri della Chiesa, in primo piano spicca san Girolamo, in veste di eremita, con il consueto attributo del leone ai suoi piedi, alle sue spalle Sant'Agostino vescovo, con gli occhi rivolti alla Immacolata, e Sant'Ambrogio, con la barba scura e il flagello in mano a tre corde, simbolo della sua lotta contro l'Arianesimo che negava la Trinità.

Nel gruppo di sinistra il personaggio con ricco piviale pastorale e con la veste in prezioso tessuto damascato, già identificato dalle fonti ottocentesche in Sant'Agostino, è invece riconoscibile in Sant'Anselmo di Aosta, tra i primi sostenitori e scrittori della purezza della Immacolata, anche dai confronti iconografici con la sua raffigurazione in dipinti del secolo XVI, tra i quali una tela di Girolamo Marchesi detto il Cotignola, *L'immacolata concezione tra i santi Agostino e Anselmo*, datata 1512, ora nella Pinacoteca di San Marino, in cui Sant'Anselmo è molto simile a questo di Garofalo, sia per la preziosa veste damascata, sia per il volto dalla lunga barba bianca e per il piviale e il pastorale, che per il gesto eguale della mano destra che indica l'Immacolata. Al suo fianco, con l'abito bianco dei cistercensi, è riconoscibile San Bernardo, pure legato al culto dell'Immacolata, e tra i santi alle spalle, potrebbe individuarsi San Gregorio. È interessante ricordare che Sant'Anselmo in uno dei suoi sermoni, *De conceptionibus Beatae Mariae*, difende la festività dell'Immacolata, in linea con la devozione popolare e in contrasto con le disquisizioni teologiche che negavano il fondamento di tale ricorrenza.

3

È noto che Garofalo esegui un'altra versione dell'Immacolata concezione e santi, ora alla Pinacoteca Capitolina di Roma, sempre realizzata per la Chiesa di san Bernardino, ma descritta negli inventari della collezione del principe Francesco Pio di Savoia nel 1724, probabilmente già presente nel 1624.

Il dipinto, databile intorno agli anni trenta del XVI secolo, mostra alcune varianti rispetto al nostro di Brera, è privo della raffigurazione della Trinità e l'Immacolata è dipinta entro un alone giallo dorato di luce, sempre con le braccia aperte e i vari cartigli disposti cinque per lato.

L'iconografia dal tono didascalico di entrambi i dipinti (braidense e romano) è appunto da motivarsi con la loro collocazione all'interno di una cappelletta claustrale e fruibile da un'esigua comunità religiosa.

Il dipinto di Garofalo risulta esposto insieme agli altri della scuola ferrarese nelle varie guide fine Ottocento, e ancora nel catalogo di Corrado Ricci del 1908, a testimonianza dell'apprezzamento della scuola ferrarese da parte dei curatori degli inizi secolo; fu depositato in seguito presso la Fondazione Italiana per la Storia amministrativa e ritirato poi nel 1978, anno in cui ritornò in Pinacoteca, sempre conservato nei depositi.



### **Note sulla tecnica pittorica e il restauro eseguito da Anna Lucchini**

L'opera di Garofalo e bottega fu dipinta su due teli di lino cuciti orizzontalmente. Il tessuto presenta una trama fitta ad armatura tela. Questa appare molto evidente sulla strato pittorico probabilmente a seguito di una foderatura a colla pasta alla romana. In effetti per far asciugare i collanti di origine naturale, utilizzati per applicare la seconda tela di rinforzo, la superficie veniva stirata con ferri caldi e pesanti sul retro. Quest'operazione ha impresso la trama della tela sul film pittorico. Nel caso dell'Immacolata Concezione la preparazione sottile associata alla sopra descritta foderatura ha determinato l'evidente texture e l'abrasione della cromia in corrispondenza dell'accavallamento dei fili.

Osservando il dipinto e confrontandolo con i risultati delle indagini fotografiche non invasive a IR, possiamo notare una quasi perfetta corrispondenza tra il progetto e la realizzazione. Solo in alcune zone è possibile identificare l'uso del disegno preparatorio eseguito a pennello. Questo è riconoscibile in IR sul profilo destro del collo di Maria, tra le labbra e lungo le pieghe in ombra della veste, si nota inoltre un pentimento sulle dita della mano sinistra. In Infrarosso si rende evidente anche la costruzione della veste damascata di Sant'Anselmo, stesa prima per campiture, in seguito perfezionate con colore corposo steso a tratteggio e poi "raffinato" con l'ornato del damasco realizzato con stesure di lacca rossa. Il disegno parrebbe presente sul braccio sinistro di San Girolamo e sul piede destro, si notano traccia di disegno a carboncino a secco, sul cappello di Sant'Ambrogio e con difficoltà si può intuire su alcune punte dei nasi. Non possiamo escludere l'uso dello spolvero, anche se è difficile da distinguere dal discontinuo accumulo di materiale determinato dall'andamento della *texture* della tela.

Pensiamo invece credibile l'uso di cartoni preparatori – patroni, confermato dall'andamento delle stesure pittoriche del cielo che presentano notevoli accumuli di colore lungo i bordi di confine con le sagome dei personaggi e dei simboli, a dimostrazione che il cielo è stato campito dopo i personaggi. L'azzurro parrebbe eseguito sovrapponendo più stesure su una base di fondo più grigiastra come si percepisce dalle abrasioni presenti nell'immagine del sole.

I volti sono eseguiti su un'imprimatura chiara e per trasparenze, partendo dai mezzi toni l'artista va delineando i massimi scuri e le luci. Una leggera differenza di qualità artistica si nota tra i volti dei Padri della Chiesa e quello di Maria che appare più scolastico. Da un'analisi a luce radente, il pittore parrebbe aver eseguito dapprima il volto della Vergine poi la veste bianca e quindi il manto rosso. La nuvola si fonde sul prato eseguito con colori stesi per velature di malachite, giallo di piombo e stagno e resinato di rame che nel tempo si è alterato assumendo il tipico colore bruno. In infrarosso l'erba appare ben definita grazie alla capacità dei raggi infrarossi di penetrare al disotto dello strato di resinato di rame alterato. La riproduzione fotografica di questo particolare in IR è stata fondamentale durante le fasi di pulitura e di restauro pittorico.

Le riprese fotografiche della luce ultravioletta hanno evidenziato gli spessi strati di



vernice pigmentata e le zone dove sono presenti lacerazioni risarcite con stuccature e ritocchi a vernice.

Analizzando le riprese diagnostiche e le fotografie dopo la pulitura si è reso evidente il motivo delle lacerazioni poste intorno al viso di Maria, un alone scuro poco visibile parrebbe interpretabile come un'impronta di una corona e forse le altre lacerazioni potevano riferirsi a decori applicati dalle monache come testimoniato da Giuseppe Boschini nelle sue *Note alle Vite de Pittori e scultori ferraresi* di Girolamo Baruffaldi, del 1844.

Il dipinto, prima del restauro improcrastinabile, presentava una superficie offuscata da depositi incoerenti e vernici ingiallite che ne inficiavano la lettura, nascondendo le trasparenze e le stesure cromatiche tipiche dell'artista. Inoltre si evidenziavano delle alterazioni dei pigmenti utilizzati durante il precedente restauro, e un'intensa variazione di tono del resinato di rame. Ciò che rendeva improrogabile l'intervento di conservazione era l'ingente attacco di insetti xilofagi che avevano depauperato totalmente la struttura lignea del telaio e intaccato anche parte dello strato pittorico e della tela come era evidente dai fori di sfarfallamento posti lungo i bordi dell'opera d'arte, rendendo "pericoloso" conservare l'opera nei depositi del museo. Il restauro è stato un atto di conservazione necessaria e un momento come sempre del resto di approfondimento e di studio della tecnica pittorica dell'artista indagata con indagini non invasive come fotografie della fluorescenza UV e Infrarossi, Indagini XRF e FORS per l'identificazione dei colori.

Le operazioni di restauro hanno riportato in luce le caratteristiche cromatiche dell'artista, specie sui volti dei Padri della Chiesa ottenuti per sottili velature e alcuni particolari non più leggibili o da tempo male interpretati come il volto di una monaca nello specchio con la scritta: "Speculum sine macula", ed anche la raffinata resa della veste in damasco di sant'Anselmo, di cui si è detto più sopra.

5

Letizia Lodi,  
Milano 3 dicembre 2019

### **Bibliografia essenziale**

E. Sambo, *scheda n. 38*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, direzione scientifica F. Zeri, Milano, Electa 1991, pp. 96-99

A.M. Fioravanti Baraldi, *Benvenuto Tisi detto il Garofalo*, Rimini, 1993, Scheda dell'opera, pp. 215-218

*Una donna vestita di sole. L'immacolata concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo Mostra, Roma Vaticano, 2005, a cura di G Morello; V. Francia; R. Fusco, Milano, 2005, pp. 180- 181

