

CRISTINA BERSANI

Due cartoni di Pelagio Palagi rinvenuti nei depositi

Parlare dell'Archiginnasio come di una 'miniera' nella quale può avvenire di 'scavare' e trovare oggetti preziosi può sembrare un concetto superato e ormai desueto, in tempi già impegnati nei grandi temi della comunicazione informatica, a ridisegnare l'orizzonte dei compiti dell'istituzione bibliotecaria. Eppure è avvenuto, di recente, ricordandoci che stiamo lavorando ancora in una biblioteca di conservazione e al tempo stesso 'di tradizione', che lascia affiorare parti concrete della sua storia, quando si affondano le mani nei recessi dimenticati dei depositi: ne sono rimasti pochi, ormai, di inesplorati, dopo i grandi spostamenti di materiale sollecitati dai lavori di ristrutturazione dell'impianto di condizionamento e del cablaggio dell'edificio, che hanno avuto, tra i loro benefici effetti, anche questa imprevista ricaduta: la scoperta di due grandi cartoni di Pelagio Palagi (Bologna 1775 - Torino 1860), raffiguranti *Mario sorpreso dal Cimbri* (1809-1810 circa) e *Teseo sacrifica la chioma sull'altare di Apollo a Delfo* (1814), da cui fu tratto un affresco in Palazzo Torlonia.

Lo straordinario ritrovamento è avvenuto in un interstizio tra la scaffalatura dell'Aula IV Gozzadini e il muro: si trattava

di due grandi rotoli, il primo dei quali molto danneggiato, che si leggevano ancora bene come opere probabilmente ascrivibili a Pelagio Palagi, di cui la biblioteca conserva, come è noto, una gran parte del lascito risalente al 1861. Ricordiamo che esso annovera un ricco fondo di disegni eseguiti per lo più dall'artista, per il quale si rimanda al mio contributo *I disegni*, nel secondo volume di *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca* (Bologna, Grafis, 1988, pp. 621-625) con qualche eccezione già in parte rilevata, ma anche con qualcun'altra da scoprire, dovuta a suoi coevi amici e collaboratori, come coloro che lo aiutarono nei progetti esecutivi per la decorazione di Palazzo Reale a Torino. A tale raccolta si aggiungono l'archivio, assai consultato dall'epoca in cui ripresero gli studi su Palagi artista e collezionista, che confluirono nella mostra al Museo Civico Archeologico di Bologna nel 1976 (cfr. il catalogo *Pelagio Palagi artista e collezionista*, Bologna, Grafis, 1976), e meglio fruibile attraverso l'inventario del fondo Palagi elaborato da Lanfranco Bonora e Anna Maria Scardovi, pubblicato nel 1979 (*Carteggio*) e nel 1987 (*Documenti e memorie*) su questo stesso bollettino.

Una specifica mostra sui disegni di Palagi intitolata *L'ombra di Core* venne organizzata poi nel 1989 dalla Galleria d'Arte Moderna, unitamente a questa Biblioteca, in cui fu posto in risalto il collegamento tra le testimonianze grafiche del fondo e la operatività dell'artista in ambito pittorico e scultoreo, lasciando ad altra occasione un approfondimento sull'architettura e sull'impegno nella progettazione d'interni. Valgano in proposito i raggiungimenti scientifici del 1976 e la successiva trattazione che venne fatta in relazione alla committenza sabauda, per la mostra *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1873-1861)* (Torino, Stamperia artistica nazionale, 1980), nonché i puntuali interventi di Alvar Gonzalez Palacios (cfr. ad esempio *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco. 2. Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano, Longanesi, 1986).

Nel catalogo della mostra del 1989, parlando della biblioteca, Valeria Roncuzzi ribadiva i continui rimandi tra la produzione di Pelagio e la ricca iconografia presente nella raccolta di preziosi testi a stampa: «La libreria del Palagi, imperniata su materie fra loro complementari e tutte riconducibili alle 'belle arti', sembra giovarsi di uno spirito che va oltre il gusto della 'tesaurizzazione' e il mero compiacimento proprio di certo collezionismo, divenendo vero strumento di lavoro e viatico del suo fare arte». Vogliamo sottolineare come la recente scoperta riproponga la verità di uno stretto legame tra tutte le sparse membra del patrimonio palagiano, munificamente donato con legato testamentario dal proprietario al Comune della sua città d'origine, con la clausola che i due terzi del suo valore venissero devoluti ai legittimi eredi.

I due 'cartoni' rinvenuti nel giugno del 1996, sono infatti risultati studi per due dipinti, realizzati tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio dell'Ottocento. Si deve a Claudio Poppi, profondo conoscitore dell'opera pittorica di Palagi, l'esatta individuazione e collocazione delle opere, e il loro collegamento con la versione definitiva. In quel periodo era in preparazione infatti una nuova grande mostra su questo eclettico autore, esponente di una personalissima interpretazione del neoclassicismo filtrata attraverso la tradizione bolognese, che traghettò sul versante romantico della pittura di storia, virando infine ad un impegno prevalente nel campo della decorazione architettonica per la committenza della corte sabauda.

La recente mostra *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna* (6 ottobre 1996 - 6 gennaio 1997), dove i cartoni restaurati hanno fatto in tempo a figurare, ricostruiva la consistenza della raccolta dei dipinti di Palagi dopo le dispersioni seguite al conferimento pubblico. Depositata all'Archiginnasio nel 1862, vi rimase conservata per quarant'anni nella Galleria Giordani al secondo piano dell'edificio, fino a quando il 6 agosto 1902 fu sgombrata per far posto alla biblioteca e all'Archivio Gozzadini - che da allora vi sono alloggiati.

Difficile stabilire se i due grandi rotoli continuassero a giacervi, o vi ritornassero, magari dopo le vicende belliche, come pure i quattromila tra fogli ed album che costituiscono attualmente la raccolta dei disegni, solo da quindici anni sistemati nel Gabinetto disegni e stampe della Biblioteca, ma fino allora accatastati in sala Gozzadini, secondo le testimonianze di chi negli anni Settanta li studiò.

So che nello svolgerli, dopo tanto tempo, vi si trovarono inseriti i cartellini recanti i numeri che li contrassegnavano nel primo lavoro di ordinamento *Indice dei documenti...*, contenuta nella *Nomina della Commissione per il riordinamento delle stampe e dei disegni dell'Eredità Palagi* (Archivio di Stato di Bologna, *Protocollo generale del Comune di Bologna*, 1872, n. 8740). Quando l'impiegato della Biblioteca Alfonso Tartarini realizzò il primo autentico *Catalogo delle stampe ed oggetti d'arte dell'Eredità Palagi* (Archivio di Stato di Bologna, *Protocollo generale del Comune di Bologna*, 1902, n. 12424) però, i pezzi, misteriosamente, non figuravano più nell'elenco.

La recente mostra è stata corredata da un catalogo edito dall'Electa, dove è dispiiegata con dovizia di documentazione tutta la ricerca che è stata fatta a monte della rassegna, ripercorrendo le tappe della vicenda del lascito attraverso *Gli elenchi testamentari dei dipinti dell'Eredità Palagi* (pp. 243-255) e *l'Indice dei documenti d'archivio relativi all'eredità Palagi* (pp. 256-258) e traendone le debite conclusioni: ne risulta la storia di una parziale dispersione del patrimonio dei dipinti, che si ridussero dagli iniziali 222 ai 98 contati oggi. Tra loro si annoveravano i cartoni preparatori, che erano stati considerati evidentemente alla stregua di quadri e non semplici disegni; nonostante non fossero dotati di supporti, ma conservati arrotolati, appunto come studi preparatori per le opere finite, realizzate dall'artista durante il soggiorno romano (1806 - 1815). Non s'intende qui ricordare, sia pure sinteticamente, l'evoluzione dello stile o le ragioni dell'ispirazione di Palagi, se non in relazione alle opere di cui stiamo specificamente trattando. Per

il resto, si rimanda all'esauriente catalogo, che è anche la fonte delle informazioni sotto riportate, nonché alla recensione sull'ultima mostra, pubblicata da chi scrive su "IBC. Informazioni commenti inchieste sui beni culturali", IV, 1996, n. 6.

- MARIO SORPRESO DAL CIMBRO (1809-1810).

Disegno a carboncino, acquerello, e gessetto bianco su carta tinta a tempera, 180 x 220 cm. Nell'inventario testamentario di Bologna, del 24 settembre - 6 ottobre 1860, si trovava al n. 79 con l'indicazione «cartone a chiaro-scuro» e la stima di L. 50. N. inv. 89 - il numero si trovava su un cartellino inserito nel disegno arrotolato e si riferisce probabilmente all'inventarizzazione del 1872.

L'opera costituisce un momento avanzato della progettazione del monumentale dipinto, commissionato a Palagi dal ministro del Regno d'Italia Ferdinando Marescalchi nel luglio del 1809 grazie all'interessamento di Francesco Rosaspina, e che risultava già ultimato nel giugno 1810. Palagi accompagnò la spedizione a Parigi del dipinto finito con una descrizione dell'opera (Biblioteca Estense di Modena, *Autografoteca Campori*, s.n.), in cui dichiara che aveva cercato di attenersi al testo di Plutarco nell'immaginare il soggetto: Mario che, sorpreso mentre riposa in casa di Fannia da un guerriero Cimbro intenzionato ad ucciderlo, con la sua reazione, pur essendo «nudo e inerme», induce l'uomo atterrito a rinunciare al suo proposito. La versione finale è andata perduta, e soltanto la descrizione consente di rapportarla al cartone preparatorio dell'Archiginasio, rispetto al quale, Poppi conclude, dovettero esserci differenze solo nelle «soluzioni luministiche e chiaroscurali». Ulteriori paragoni sono possibili con un altro bozzetto ad olio, esposto alla stessa mostra col numero 22.

«La scelta del tema - puntualizzava Renzo Grandi nel catalogo della citata mostra del 1976 (p.60) - va inquadrata nelle vaghe aspirazioni eroiche di cui Palagi s'era fatto interprete a Roma, incoraggiato in ciò dagli stessi circoli culturali bolognesi, che avvertivano anch'essi una forte esigenza di tensione



Fig. 1. PELAGIO PALAGI, *Mario sorpreso dal Cimbro* (1809-1810), disegno a carboncino, acquerello, e gessetto bianco su carta tinta a tempera, 180 x 220 cm.

morale». Ma l'esatta collocazione dei bozzetti del *Mario a Minturno* solo con gli ultimi studi può dirsi conclusa, e appunto con l'importante ritrovamento di questa versione verosimilmente assai vicina all'esito finale del grande quadro, purtroppo disperso, che tanto successo ebbe al suo tempo: vinse una medaglia d'oro al Salon di Parigi nel 1811 e conquistò l'approvazione di David, che in tale genere di pittura doveva considerarsi un'autorità indiscussa. Il committente, soddisfatto, pensò di attribuire a Palagi anche un *pendant* (*Clitemnestra indotta da Egisto ad uccidere Agamennone*), che, visto lo scarso entusiasmo del pittore, non fu probabilmente mai realizzato.

L'interpretazione di questo episodio di storia romana si distingue per una forte propensione all'espressività, bloccando i protagonisti in atteggiamenti del corpo e del volto fortemente dimostrativi delle passioni che li animano. Palagi, in un momento particolarmente felice di affermazione sulla scena dell'impero napoleonico a Roma, metabolizza i principi del neoclassicismo, con una accentuazione delle emozioni di sapore romantico.

- TESEO SACRIFICA LA CHIOMA SULL'ALTARE DI APOLLO A DELFO (1814 ca.).

Disegno a sanguigna, acquerello e gessetto bianco su carta tinta a tempera, 180 x 270 cm. Nell'inventario testamentario di Bologna si trovava al n. 44 con l'indicazione «cartone a chiaroscuro» e la stima di L. 50. N. inv. 49 - il numero si trovava su un cartellino inserito nel disegno arrotolato e si riferisce probabilmente all'inventario del 1872.

C'è un fattore minimo comune ai due cartoni di cui si tratta, e cioè il grado avanzatissimo di finitezza che ne fa, al di là dello scopo progettuale, due opere d'arte vive in sé e fruibili come tali autonomamente. Non che il fondo di disegni Palagi, consistente di 3000 numeri d'inventario, sia privo di fogli lasciati allo stato di abbozzo, che rappresentano il momento dell'inven-



Fig. 2. PELAGIO PALAGI, *Teseo sacrifica la chioma sull'altare di Apollo a Delfo* (1814 ca.), disegno a sanguigna, acquerello e gessetto bianco su carta tinta a tempera, 180 x 270 cm.

zione nascente, schizzata sulla carta, a volte con impeto ed estro paragonabile a quello di un contemporaneo del nostro pittore conosciuto per la prontezza, la velocità del *ductus* (Felice Giamì). Ciò si avvera soprattutto nella produzione giovanile, dove la mano fatica a star dietro all'immaginazione dell'autore, che rincorre di vari soggetti molte possibili realizzazioni, siano esse composizioni di figure, tra cui resta testimonianza delle meditazioni condotte nell'ambito della bolognese Accademia della Pace o creazioni di oggetti, come i recipienti ideati nel taccuino n. 2786, fertili rielaborazioni dal repertorio archeologico assimilato in lunghi anni di studio sui testi a stampa più che sui reperti autentici (cfr. il catalogo di Vincenzo Lucchese, *Vasi. Idee da Pelagio Palagi*, Trento, Temi, 1996). Lungo tutto l'arco dell'operosità artistica, poi, egli si serve del disegno per tracciare la complessa genesi delle figurazioni, più o meno ricche di personaggi, che voleva perfette in ogni parte e compiutamente definite prima della trasposizione pittorica.

Il sacrificio di Teseo rappresenta proprio uno di questi apici progettuali, da cui pervenire infine con sicurezza al dipinto, che stavolta era uno dei riquadri a fresco in Palazzo Torlonia, dove si narrava la storia di Teseo: affreschi perduti, perché il Palazzo fu abbattuto nel 1901 per creare di fronte all'Altare della Patria un vasto piazzale: rimanendo solo, a testimonianza per fortuna estremamente fedele dell'imponente ciclo, i modelli in carta o in tela (alcuni dei quali furono venduti), che la bottega produsse a conclusione del processo esecutivo.

Nel 1814 con questa importante commissione, Palagi poteva dire di aver raggiunto quel 'primato' che aveva inseguito dai primi anni del soggiorno a Roma, la città che fungeva da mitico espositore dei modelli antichi, cui tra Sette e Ottocento ogni artista aspirava a rifarsi direttamente. Ai numerosi riconoscimenti, si aggiungeva anche la designazione a segretario dell'Accademia di Palazzo Venezia a Roma, e il contestuale ruolo di indirizzo e controllo sull'attività didattica intrapresa dagli allievi, tra cui ricordiamo Tommaso Minardi, che potevano

contare sul sostegno dei migliori esponenti del neoclassicismo al crepuscolo: Camuccini, Giani, Landi, sotto la direzione del Canova.

Giuseppe Tambroni, ex console del Regno d'Italia a Roma, si era adoperato non poco per aiutare il suo concittadino, procurandogli ambite commesse, come quella per il Gabinetto Topografico del Quirinale: la grande tela con il *Cesare che detta i commentari*, collocata nel soffitto accanto ai dipinti di Giani. E nel *Cenno dello stato attuale delle Belle Arti in Roma*, scritto giusto nel 1814, lo stesso Tambroni annoverava Palagi tra i primi artisti dell'epoca in virtù di «una erudizione vasta, una cognizione perfetta di tutte le parti della pittura, della prospettiva, dell'architettura, del paesaggio», che si uniscono ad altri pregi: «la grazia e il sentimento nella composizione, la purezza nel disegno e la fecondità nell'immaginare».

Certo il *Sacrificio di Teseo* con l'equilibrio rarefatto della composizione di forme aggraziate nell'apparente semplicità, sembra materializzare la poetica espressa nello scritto dell'estimatore, riecheggiando l'eredità della tradizione bolognese attraverso la versione «purista» di Domenichino. Nel gruppo di figure riunite intorno all'altare si compone un'architettura piramidale; la levigatezza dei corpi si stempera nelle vesti e nel fondale di architetture classiche, in un *continuum* favorito dall'effetto del monocromo. Palagi attinge vertici canoviani, che si concretizzano nelle forme delicatamente tornite dell'eroe e della figura femminile che lo accompagna: in cui si ravvisa, in controparte, il profilo di Arianna nel quadro in cui dà a Teseo il filo per uscire dal labirinto, che era esposto nella mostra del 1996 proprio di fronte (n. 31 del catalogo). Nell'ambito della Galleria, Palagi aveva riservato all'affresco in oggetto il posto centrale della volta, in cui doveva coprire una superficie di circa 160 x 180 cm. Le stesse dimensioni erano proprie di altri tre riquadri con identica collocazione; oltre il già citato *Teseo e Arianna*, *Teseo e Piritoo* si giocano *Elena agli astragali* e *Teseo riconosciuto dal padre Egeo*, come si apprende da un opuscolo

del Tambroni dato alle stampe nel 1816: *Descrizione dei dipinti a buon fresco eseguiti in una galleria del palazzo del sig. Duca di Bracciano in Roma dal sig. Pelagio Palagi accademico di S. Luca* (Roma, De Romanis, 1816).

Il delicato restauro dei due cartoni, finanziato dalla Biblioteca dell'Archiginnasio, è stato affidato al laboratorio di restauro Nathalie Raveland di Firenze, specializzato nel restauro delle opere d'arte su carta. Entrambi, ma specialmente il *Mario a Minturno*, si presentavano molto polverosi, con numerosi strappi, piccole lacune e piegature che scandivano tutta la superficie in corrispondenza dell'avvolgimento del foglio sul lato più lungo.

Occorre ribadire peraltro che i cartoni sono da intendersi preparatori solo in quanto rappresentano studi estremamente precisi del dipinto finale: anche quello per la Galleria di Teseo non è servito come spolvero o come traccia da ripassare sull'affresco per eseguirlo materialmente; si tratta insomma ancora di progetti.

In entrambi i casi non poteva dirsi compromessa la leggibilità delle opere; tuttavia, per rendere possibile una loro buona fruizione, oltre che per assicurarne la corretta conservazione, era necessario intervenire con un adeguato restauro. Gli interventi eseguiti sui due cartoni sono stati analoghi, sebbene tarati sul differente livello di degrado che li interessava.

Tra le pubblicazioni atte ad orientare il conservatore alle attività più appropriate in casi come questi, ricordiamo, a livello più generale, la parte dedicata al restauro in *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, Firenze, Olschki, 1991 e gli atti del convegno tenuto a Torgiano dal 14 al 16 aprile 1988 *Conservazione delle opere d'arte su carta e pergamena*, pubblicati a cura di Claudia di Serego Alighieri (Perugia, Volumnia Editrice, 1990). Qui si veda in particolare lo scritto di Marzia Faietti, *Esperienze di restauro per problemi di manutenzione nella raccolta dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*.

La tecnica impiegata per l'esecuzione dei disegni: carboncino in un caso, sanguigna nell'altro, e poi gessetto bianco e acquerello su carta tinta a tempera per entrambi, ha imposto dopo la spolveratura una leggera pulitura a secco sul recto e una sgommatura sul verso, in maniera da non alterare in alcun modo la figurazione: ricordiamo infatti che questi materiali e in particolare il gessetto bianco, sovente usato per le lueggiature, che conferiscono al disegno alcuni tocchi essenziali per definire il partito chiaroscurale, sono particolarmente aggredibili dall'umidità e dallo sfregamento. È seguita un'operazione di saldatura degli strappi, con il risarcimento delle lacune tramite carta giapponese Tengujo - Japico e un adesivo costituito di metilcellulosa (Tylose MH300) ed emulsione acrilica (Plectol B500). La metilcellulosa veniva poi applicata con pennelli finissimi nelle piegature. Un accurato ritocco pittorico ha completato gli interventi volti a recuperare pienamente la fisionomia delle due opere: si è intervenuti sia con pastelli Conte che con acquerelli Winsor e Newton, dando la preminenza alla leggibilità sulla reversibilità.

La stessa Nathalie Ravel nel contributo *Conservazione e restauro delle opere d'arte su carta*, in *Per una didattica del restauro librario. Diario del corso di formazione per assistenti restauratori della Regione Siciliana*, a cura di Carlo Federici e Maria Claudia Romano, Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, 1990 (pp. 189-197) descrive le varie fasi del restauro di questo genere di documenti, che hanno problematiche differenti da quelle inerenti ai libri, connesse alle valenze estetiche loro proprie. Troviamo qui anche un accenno alle particolari esigenze di rinforzo del supporto cartaceo che si incontrano nel trattamento dei grandi formati: si suggerisce in proposito una doppia foderatura, l'una con carta giapponese, l'altra in tela, secondo un metodo già comunemente adottato. Al posto di quelle tradizionali di lino, canapa o cotone, ci avverte Ravel che si usano ora preferibilmente dei supporti in poliestere, tessuti o no, perché, essendo più stabili, garantiscono alla carta

che vi aderisce una migliore conservazione.

Tale procedimento è stato usato nel nostro caso, visto lo stato di deterioramento dei cartoni, le loro dimensioni e la scelta, compiuta a monte, di esporli al pubblico, magari con qualche precauzione che consenta di preservarli dagli agenti atmosferici, la luce in primo luogo. Così si è fatto, adottando un accorgimento che anni di esperienza hanno suggerito alla restauratrice, e che ella ha illustrato nello scritto *La restauration des grands formats nell'ambito di Sauvegarde et conservation des photographies, dessins, imprimés et manuscrits. Actes des Journées internationales d'étude de l'ARSAG* (Paris, sept. 30 - oct. 4 1991) e che aggiungiamo come la più esaustiva trattazione da noi rintracciata in materia. Il suo laboratorio esegue l'applicazione in verticale, su tavole di legno fissate al muro, preventivamente foderate di tela sintetica, sfruttando la naturale caduta del foglio dovuto alla posizione, incollando l'opera prima su carta e poi su tela, dall'alto verso il basso, con l'aiuto di un pennello morbido. Come viene posto in risalto nell'articolo, la posizione verticale, atta a consentire un notevole risparmio di spazio e quindi funzionale all'attività in laboratorio, permette, inoltre, una migliore visione dell'oggetto al momento del ritocco pittorico, che costituisce comunque il momento finale del restauro.

I cartoni rintelati sono stati montati su telai 'Rigamonti' in lega leggera a tensione regolabile ed espansione automatica. Questi hanno lo scopo di conservare le opere di grandi dimensioni senza produrre danni dovuti a dilatazioni o allentamenti irregolari.

Ora che le due opere sono state risanate e restituite al pubblico, resta solo da trovare per loro la migliore collocazione, forse all'interno del Gabinetto disegni e stampe, che contiene il fondo cui sono strettamente collegati.