

ritratto, quest'ultimo, impietoso e ammirevole nello stesso tempo per verità naturale e profondo scandaglio psicologico, al quale bene si adatta l'ispirato commento di Malpighi in una lettera del 21 ottobre 1689 al principe Marcantonio Borghesi, a proposito di una tela non ancora identificata: «Ho consegnato il mio ritratto al signor Capitano Zanchetti acciò lo trasmetta a Vostra Eccellenza ... Crederò, che sia riuscito somigliantissimo, essendo una nuda superficie composta di molti scuri, e pochi lumi; e tale appunto sono io, che in fatti sono una mera apparenza d'un uomo curioso».²²

Benati, Milano, Skira, 2001, p. 32 alla nota 34). Per la provenienza dalla settecentesca collezione Zambeccari e per la corretta identificazione inventariale cfr. GIAN PIERO CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*, III, La collezione Zambeccari, Bologna, Minerva edizioni, 2000, p. 315 e nota 175.

²² Cit. in GAETANO ATTÍ, *Notizie edite e inedite della vita e delle opere di Marcello Malpighi e di Lorenzo Bellini*, Bologna, tip. Governativa alla Volpe, 1847, p. 342.

MARCO SARTI

Alcune considerazioni sul restauro della memoria di Andrea Mariani dipinta da Carlo Cignani

Il riconoscimento e l'identificazione preventiva dei materiali e delle tecniche posti in essere da un artista in una determinata opera dovrebbero sempre e necessariamente precedere l'intervento conservativo del restauro. Sapere come e di che cosa è fatto l'oggetto del nostro intervento appare imprescindibile punto di partenza per procedere sia all'eliminazione di quanto alteri o impedisca una corretta visione dell'opera, sia all'adeguata conservazione delle caratteristiche proprie dei materiali che la compongono. L'uso del condizionale denota da un canto la necessità di creare una sorta di solide fondamenta conoscitive che supportino l'intervento di restauro, dall'altro evidenzia la difficoltà, a volte l'impossibilità, di giungere ad adeguate e coerenti conclusioni.

Non tutti gli oggetti artistici difatti seguono nel loro processo creativo una linearità riconducibile ad una prassi codificata, quasi che la stessa trasformazione della materia in forma espressiva comportasse momenti in cui il processo artistico si riavvolge su se stesso in maniera caotica, convulsa, casuale, priva di una elementare linearità che ne permetta una chiara comprensione. Si potrebbe dire che è proprio tale mancanza che distingue la trasformazione della materia in opera d'arte dall'azione meccanica dell'artigiano o della macchina industriale. È

questo continuo allontanarsi e riavvicinarsi alle regole a determinare una difficoltà innata nel tentativo di identificare, in maniera precisa, ciò che preciso non è o non vuole essere: il gesto frenetico dei colori che si impastano sulla tavolozza, il loro distendersi sotto la pressione del pennello sulla superficie del supporto. A questo senso di indeterminatezza si aggiunge il mutare stesso delle cose. Quanto di quello che noi percepiamo ora è esattamente ciò che voleva l'artista, quanto è cambiato nel nostro modo di apprezzare la materia e le sue quasi infinite caratterizzazioni, quanto la stessa materia muta nel volgere delle condizioni ambientali? Se ci sforziamo di comprendere anche solo parzialmente la complessità di tali variabili, ci accorgiamo che ogni tentativo di etichettare con definizioni sommarie le tecniche artistiche ed i materiali di un'opera è poco più che un semplice e spesso inadeguato desiderio di conoscenza.

Eppure questa tensione, la necessità di inquadrare l'eccezione in una griglia di identità, è necessaria al restauratore ancor più che allo storico dell'arte. Le modificazioni apportate dal restauro sono sempre irreversibili, se non sul piano chimico o fisico, sicuramente su quello della struttura connotativa dell'oggetto. Con l'operazione di restauro, anche con quella falsamente definita 'conservativa', si determina una modalità di percezione dell'opera che condizionerà in futuro il giudizio critico, lo scarto prossimo tra i concetti sempre mutevoli di alterazione e buona conservazione.

Più che un caso isolato, la questione delle decorazioni pittoriche presenti nel complesso bolognese dell'Archiginnasio assume un valore emblematico. Create durante un lunghissimo arco temporale e prive di un progetto unitario, le pitture murali, così come le decorazioni plastiche, si sono nel tempo assommate creando non solo curiose forme di superfetazione ma anche sistemi di reciproche interferenze cromatiche di certo non calcolate da parte dei più antichi artisti. In un luogo simbolo della valenza culturale dello Studio, la conservazione attraverso i secoli di tali pitture non è passata quasi mai per interventi che intendessero valorizzare i singoli componenti dell'insieme decorativo ma ben più spesso per campagne di ripristino del decoro complessivo: le gallerie di stemmi venivano periodicamente 'rinfrescate', le

sculture rabberciate, le lapidi ripassate, senza una puntuale intenzionalità conservativa che oltrepassasse il concetto di 'tutto in ordine'. Se a ciò assommiamo le gravi vicissitudini dell'enorme stabile, le distruzioni, i bombardamenti e quanto altro immaginabile in un luogo costantemente e copiosamente frequentato, possiamo comprendere come le pitture risultino col tempo trasformate in una sorta di vero e proprio palinsesto cromatico.

Ciò che ora è visibile, anche dopo gli ultimi non sempre fortunati interventi di restauro, è una sorta di immenso sovrapporsi della storia: ogni colore ne nasconde altri, ogni figura si abbraccia ad altri contorni, a volte ripetuti, a volte trasformati, ogni memoria ne ha cancellata una precedente senza distruggerla in maniera definitiva. Tale discontinuità di materiali si oppone ad ogni tentativo di recupero di un livello ottimale dell'insieme decorativo proprio perché non sembra esistere un momento privilegiato da recuperare.

Se spesso l'intervento conservativo, inteso come restituzione, viaggio a ritroso verso la forma primigenia, tende a cancellare almeno in parte la storia dell'opera d'arte, con buona pace delle varie teorie del restauro, la complessa unitarietà delle decorazioni dell'Archiginnasio prende il sopravvento anche sulle poche autentiche emergenze artistiche in esso contenute. La galleria dei colori è cresciuta in maniera forse non ottimale ma ormai completa, ogni emergenza disarmonica creata da un restauro mal inteso non serve a valorizzare un singolo anello della catena ma a rompere la sequenza.

Anche la *Memoria di Andrea Mariani* di Carlo Cignani non sembra sfuggire completamente a tale logica. Eseguita nel 1660 da un pittore in rapida ascesa ed a capo di una bottega in grande sviluppo, la nostra pittura si sovrappone ad una precedente decorazione; non sappiamo se tale più antica pittura sia stata completamente demolita o solo nascosta dalla composizione ora presente: esistono elementi discordanti che cercheremo di valutare.

Ad una prima analisi la parete risulta matericamente divisa in due grandi zone: la parte superiore, con le due figure degli angeli che reggono lo stemma del pontefice, la piccola Madonna

in alto al centro e la balaustra che chiude il cielo in basso, e a seguire l'architettura che inquadra, fino a terra, la lapide marmorea posta a ricordo del Mariani. La superficie dell'intonaco è divisa in tre porzioni: due grandi pontate che si congiungono al di sotto della citata balaustra, a cui si aggiunge una piccola 'giornata' che comprende solo la minuta figura della Vergine e l'alone luminoso che la circonda. Quest'ultima parte, aggiunta quando la restante pittura era già conclusa, sembra la sola ad essere stata eseguita a buon fresco: l'intonachino è visibilmente più ruvido e sommario, la stesura del colore più liquida e fusa, manca traccia di riporto del cartone preparatorio. Sarei quasi indotto a pensare, se il patronimico del personaggio a cui l'opera è dedicata non rendesse l'ipotesi difficile, che nel primo progetto della pittura la figura della Vergine non fosse compresa e che sia stata aggiunta solo in un secondo momento, ad opera dello stesso Cignani o di qualche suo aiuto, come frutto di un tardivo suggerimento; si potrebbe così spiegare anche la ridotta, esigua dimensione della figura mariana e delle due testine di putti che si intravedono tra le nubi a fronte delle imponenti sagome degli angeli.

Questi, insieme allo stemma ed alla sottostante quadratura architettonica, seguono in maniera quasi sempre precisa il segno profondamente inciso sull'intonachino fresco di un cartone preparatorio sovrapposto alla malta. Contrariamente però a quanto ci si potrebbe attendere, la stesura del colore non sembra essere stata realizzata a buon fresco (almeno per la parte superiore della scena), bensì con una stesura a calce di grosso spessore, densamente *mesticata* sulla tavolozza, distesa con un fare faticoso e coagulato della materia. Una vera e propria pellicola pittorica che non si incorpora, se non saltuariamente, all'intonaco e che ha creato nel tempo vistosi e diffusi fenomeni di esfoliazione e caduta del colore. In conseguenza di tali cadute sono riemerse precedenti impostazioni cromatiche delle stesse figure (?), panneggi verdi divenuti poi violacei, rossi trasformati in bianchi squillanti. Pigmenti, i più antichi, non sicuramente distesi né ad affresco né a calce, ma che apparentemente sembrano potersi ricondurre ad una tecnica a tempera a secco. Non sappiamo però, vista la estemporaneità delle cadute, se tali

campiture cromatiche siano da ricondursi alla pittura precedente l'intervento di Cignani o ad una prima impostazione del dipinto poi mutata dall'autore. Lo spessore stesso del colore non assume un valore omogeneo, al contrario si va increspando sui ripassi delle luci per sfumare in più sottili stesure nelle parti scure dei volti e delle vesti degli angeli. Ci si trova però di fronte ad una superficie pittorica talmente attraversata da cadute, cretti del colore, fratture dell'intonaco, da rendere ogni interpretazione della tecnica pittorica al meglio problematica.

Scendendo verso la quadratura architettonica inferiore il colore sembra mutare consistenza ancora una volta: favorito dalla semplicità delle campiture il pigmento assume, almeno per le grandi stesure del fondo, una liquidità ed una omogeneità che fanno pensare ad un'applicazione su intonaco fresco o, come amano dire i toscani con bell'eufemismo, mezzo-fresco: tinte unite forse con poca calce o con sola acqua di calce e pigmenti mescolati a calce spenta per i rialzi in chiaro.

I tentativi di interpretazione della tecnica pittorica di Cignani sono resi ulteriormente precari dalla sovrapposizione sul colore originale di svariate stratificazioni di restauro: se la parte superiore figurata, per via della scomoda collocazione, delle più limitate abrasioni d'uso, della maggiore valenza figurativa, è stata interessata in maniera più limitata da quegli interventi di ripristino periodico sopra ricordati, la parte inferiore risultava quasi completamente rifatta svariate volte, l'ultima durante i lavori di restauro seguiti alle distruzioni occorse dopo i danni inflitti all'Archiginnasio nel corso del secondo conflitto mondiale.

Non abbiamo una esatta e completa cognizione di quali materiali siano stati applicati alle pitture dopo che queste restarono esposte alle intemperie che seguirono al crollo delle volte soprastanti; a giudicare dalle risposte attuali ai solventi sperimentati si suppone che molte, se non tutte, le decorazioni del loggiato siano state impregnate, in maniera praticamente irreversibile, con gommalacca: il diffuso e disomogeneo luore che interessa gran parte delle pitture contigue, e che si accompagna a forme di ossidazione opalescente delle parti non ricoperte da restauri, parrebbe testimoniare in questo senso.



Fig. 1 e 2 - La memoria Mariani nell'arcata XVIII del lato meridionale del quadrilogiato superiore dell'Archiginnasio. Le foto - n. id. 7346 - sono state scattate rispettivamente il 22 febbraio 2000 e il 20 dicembre 2005 (foto Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari). Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. GIUSEPPE GHERARDO FORNI e GIOVANNI BATTISTA PIGHI, *Gli stemmi e le iscrizioni minori dell'Archiginnasio*, vol. II - Tavole, Bologna, Tipografia Compositori, 1964, tav. 135 e 136.



Il dipinto in onore di Andrea Mariani fu realizzato da Carlo Cignani nel 1660, su commissione del priore degli Artisti, il genovese Francesco Maria Tiscornia, con i proventi della collecta nivis.

Alla luce di queste ipotesi la scelta di una qual sorta di *minimo intervento* è stata scelta obbligata: si è proceduto con una prima campagna di fissaggio estremamente localizzato delle parti distaccate della pellicola pittorica, avendo cura di non riversare il fissativo al di sopra del colore, pena la formazione di ossidazioni difficilmente reversibili della vecchia gommalacca, quindi ha fatto seguito una generale asportazione a secco dei depositi di polvere e fumi grassi presenti sul colore per terminare con l'eliminazione localizzata, per mezzo di una miscela 1:1 di acetone e alcool etilico, dei più recenti restauri a tempera. Il restauro pittorico, preceduto dalla chiusura a livello delle maggiori lacune, è stato eseguito esclusivamente con colori ad acquerello.

Il risultato finale tende ad un recupero complessivo dell'insieme nella sua valenza decorativa, pur nella evidente perdita di volumi e di parte delle pitture delle fasce mediana ed inferiore le cui forme sono testimoniate ormai solo da antiche prove grafiche. Non quindi un restauro nuovamente di facciata, con colori falsamente in sintonia con le più antiche stesure, né improbabili riprese già polverose delle pietre dell'architettura, ma un'operazione assolutamente coerente con l'esistente. Ed è cosa assai diversa e ben più impegnativa. È riemerso dal fumo e dalla polvere un dipinto sofferto e di faticosa lettura. Un'opera segnata forse fin dagli esordi da una difficoltà di pensiero e di realizzazione che la accomuna a quasi tutte le pitture murali di Carlo Cignani.

MONICA LONGOBARDI

Un nuovo frammento delle *Prophecies de Merlin* dall'Archiginnasio di Bologna

Cinque anni fa, nel corso del convegno Internazionale «*Fragmenta ne pereant*» a Ravenna, fui invitata a esporre i risultati finali del censimento di codici frammentari rinvenuti a Bologna.¹ Il campione della ricerca selezionava di necessità opere scritte in antico francese e provenzale, le lingue di cultura più diffuse nel Medioevo, anche in ambito italiano.

Era nella logica delle cose che qualche frammento fosse destinato a rimanere occultato in fondi inaccessibili o deliberatamente esclusi dall'ambito della ricerca. È il caso della carta pergamenea emersa all'Archiginnasio di Bologna dal riordino di una miscellanea risalente agli anni Trenta del secolo scorso, dopo il recente risanamento di alcuni ambienti della biblioteca.²

¹ M. LONGOBARDI, *Scartafacci Romani*, in «*Fragmenta ne pereant*». *Recupero e studio dei frammenti di manoscritti medievali e rinascimentali riutilizzati in legature*. Atti del Convegno internazionale sul recupero e lo studio dei frammenti di manoscritti medievali e rinascimentali - liturgico-musicali, ebraici, latini e volgari - riutilizzati in legature (Ravenna 29-30 maggio 2000), Ravenna, Longo, 2002, p. 213-248. Oggi si veda anche GIUSEPPINA BRUNETTI, *Un capitolo dell'espansione del francese in Italia: manoscritti e testi a Bologna fra Duecento e Trecento*, in *Bologna nel Medioevo*. Atti del Convegno (Bologna, 28-29 ottobre 2002), in «*Quaderni di Filologia Romanza dell'Università di Bologna*», XVII, p. 125-164. Sulla restituzione di una messe cospicua di scritture poetiche «parassitarie» in atti d'archivio, si veda la tesi di dottorato di ARMANDO ANTONELLI, *Tracce poetiche dal XIII al XV secolo provenienti dall'Archivio di Stato di Bologna*, discussa a Siena il 7 aprile 2006.

² Della segnalazione ringrazio, come già in altre occasioni, il dott. Pierangelo Bellettini, direttore dell'Archiginnasio. La pergamena fa parte di un lotto acquistato dalla biblioteca