



1

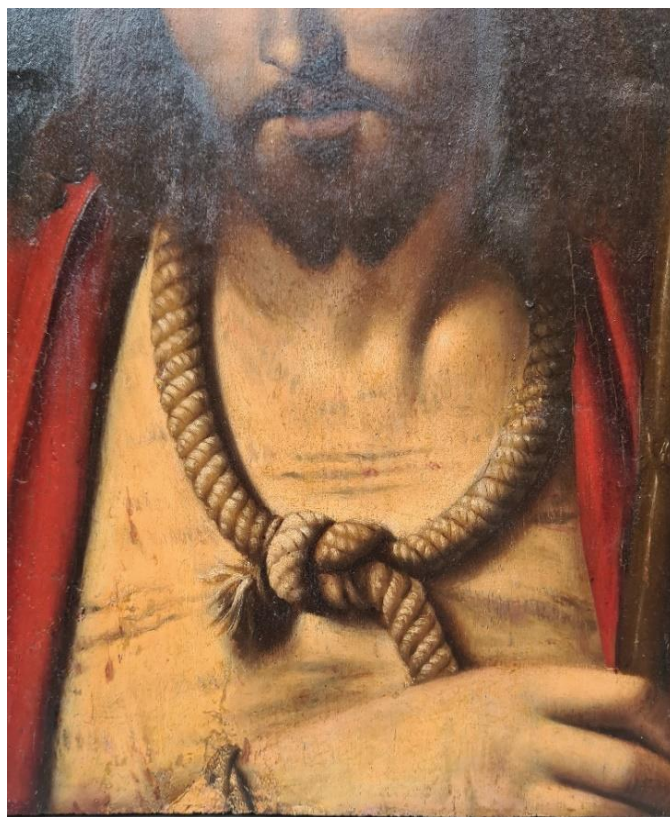
Attribuito a BERNARDINO LUINI (DUMENZA 1481 CIRCA – MILANO 1532).

“CRISTO INCORONATO”.

Pittore di Scuola Rinascimentale Lombarda.

Dipinto ad olio su tavola di pioppo (vedi foto A ed analisi della tavola a pag. 6).

Misure cm 37,5x30, spessore della tavola cm 1,6.



Cristo, qui rappresentato in uno stretto primo piano, con la testa coronata di spine, un cappio avvolge il suo collo, la sua mano sostiene una canna come fosse uno scettro, ed il rosso mantello copre le sue spalle. Queste sono le caratteristiche, particolarmente presenti, nelle rappresentazioni del Cristo incoronato eseguite dall'artista Luini.

Nel Cinquecento era d'uso dipingere, oltre che su tela, anche su tavole di legno, la scelta ottimale era il pioppo. Questo legno presenta una trama compatta con poche imperfezioni, ad esempio nodi e fori, inoltre non necessita di particolare preparazione, in merito alla levigatura e stuccatura.

Per gli italiani era utilizzato il pioppo o il noce, i fiamminghi selezionavano la quercia o il rovere, legni più diffusi nelle aree fiamminghe del sud Europa.

La tavola risulta tagliata ai lati, possiamo ipotizzare, che in un periodo successivo sia stata rifilata al lato sinistro e destro, per inserirla in una cornice, che successivamente è stata tolta, per motivi a noi ora sconosciuti. (Vedi analisi della tavola a pag. 6).

Il colore rosso intenso e luminoso del mantello, presente in questo dipinto "Cristo incoronato" del Luini, è il rosso cinabro, usato per le commissioni importanti.

L'inclinazione del volto del Cristo, il disegno dell'occhio e delle sopracciglia, la sporgenza degli zigomi intorno agli occhi, i segni delle frustate sul petto, l'anatomia e l'inclinazione delle dita della mano, richiamano i modi di esecuzione pittorica dell'artista in esame.

La corda con il nodo terminante con un ciuffo, la ritroviamo con le stesse caratteristiche pittoriche nel dipinto del "Cristo portacroce" di Luini, presente nel museo Poldi Pezzoli a Milano (foto B pag. 13).



DIPINTO SU TAVOLA RAFFIGURANTE

"Cristo Incoronato"

misure: Misure cm 37,5x30 spessore della tavola cm 1,6.

data: prima metà del sec. XVI

ANALISI DEI MATERIALI PITTORICI

CON LA COLLABORAZIONE DELLA RESTAURATRICE CORNELIA CAROLINA PRASSLER DI BOLOGNA

Dalle analisi stratigrafiche eseguite nel laboratorio R&C Art si evince una costruzione semplice e di pochi strati, presenti sulla nostra tavola.

Nel periodo da noi esaminato, le tavole, una volta piallate e levigate, venivano impregnate con una o più mani di colla animale, per chiudere i pori del loro legno.

In seguito una sottile stoffa, il cosiddetto cencio di nonna, veniva applicata sulla superficie lignea - soprattutto quando si trattava di tavole grandi e/o assemblate.

Solo in seguito si stendeva la vera e propria preparazione pittorica, a base di gesso e colla.

Nel nostro caso gli esami eseguiti in laboratori mostrano due strati soli e nessun tessuto applicato.

Lo strato di preparazione presenta gli elementi chimici Al, Si, Mn.

L'autore quindi non ha steso la solita preparazione di gesso e colla ma una miscela di gesso e di caolinite, nota anche come caolino. Il caolino è un idrossilicato di alluminio con la formula $Al_2Si_2O_5(OH)_4$.

Il caolino trova impiego principalmente nella fabbrica delle ceramiche e della porcellana ma viene usato anche per la preparazione dei fondi di doratura e, come nel nostro caso, per la preparazione delle tavole dipinte. 3

Come si evince dal colore, lo strato di preparazione qui sotto esame, contiene anche particelle di terre brune; una personale scelta tecnica del pittore.

Nella preparazione si trovano anche piccole tracce di bianco di piombo, la cosiddetta biacca – forse aggiunta dal pittore in piccola quantità.

Lo strato della preparazione è nettamente diviso dallo strato di colore; questo è un segno evidente di un corretto tempo di asciugatura.

Lo strato di colore, di più alto spessore della preparazione, contiene il bianco di piombo ad elevata quantità.

Il bianco di piombo, noto fin dall'antichità, è coprente e molto stabile nella pittura ad olio.

Il bianco di piombo, molto tossico e di difficile preparazione, è stato il principale pigmento bianco nella pittura ad olio e grazie alle sue qualità pittoriche ed estetiche è stato impiegato fino alla scoperta del bianco di zinco (prodotto a partire dal 1830, meno lucente).

Lo strato di colore contiene anche granuli di Silice e Ferro, parti delle terre gialle, nel nostro caso un tipo di ocre gialla.

Le ocre gialle, usate fin dall'antichità, sono composte per un terzo di ossidi di Ferro (Fe) idrati, più silicati (Si) e argille. Esse hanno tonalità lievemente diverse a seconda del luogo di provenienza. Sono pigmenti molto stabili con tutti i leganti.

La microsonda elettronica ha evidenziato un risultato pienamente compatibile, sia all'interno della preparazione bruna sia all'interno dello strato pittorico dell'incarnato, con il periodo di eventuale attribuzione dell'opera: non c'è nessun pigmento o elemento chimico che non veniva già impiegato all'inizio del cinquecento!



A parte del campione d'incarnato analizzato sotto microsonda elettronica, si nota l'esecuzione raffinata e ben conservata del mantello rosso. Il colore è costruito a sequenza di strati. La base è un intenso rosso coprente, si presume si tratti di cinabro puro. Il cinabro è un solfuro di mercurio rosso, non adatto nell'impiego della pittura murale ma stabile e lucente se usato ad olio (come nel nostro caso). Il cinabro, noto e impiegato già dai romani, si trova in natura come minerale ma venne poi prodotto anche artificialmente fin dall'VIII secolo, chiaramente con caratteristiche diverse.

Il mantello a base di cinabro è quasi sicuramente rifinito con velature di lacche rosse.

L'ombreggiatura dei rossi sfumati indica la presenza di lacche resiste, ancora ben conservate sulla superficie dell'opera.

Dall'aspetto e dallo stato di conservazione, si potrebbe dedurre che si tratti di lacca di garanza; una lacca di origine vegetale che si ottiene dalle radici di una pianta, la rubia tinctorum, coltivata anche in Europa e impiegata fin dall'antichità. È una delle lacche rosse più resistenti alla luce.

CONCLUSIONE DELLE INDAGINI DI LABORATORIO (vedi la scheda allegata).

4

Integrando ed interpretando i risultati ottenuti dalle analisi riportate nelle pagine seguenti è possibile concludere quanto segue:

I pigmenti rilevati nel campione analizzato, sia all'interno della preparazione bruna (costituita da una miscela di Biacca, Terra Bruna e Silico alluminati) **sia all'interno dello strato pittorico dell'incarnato giallino** (ottenuto miscelando Biacca e Ocra Gialla), **risultano compatibili con il periodo di attribuzione dell'opera (1515 circa).**

R&C Art S.r.l.

Il Direttore Tecnico

dr.ssa Mirella Baldan

Altavilla Vicentina,



BERNARDINO LUINI (DUMENZA 1481 CIRCA – MILANO 1532).
dal catalogo generale delle opere di CRISTINA QUATRINI.

Il contributo più significativo dopo i giudizi dati di Bernard Berenson e Adolfo Venturi noti storici, è il capitolo su Luini in Leonardo und sein Kreis di Suida, del 1929, che contiene queste bellissime affermazioni: “Luini, seppe più di qualsiasi altro contemporaneo lombardo, affermare la sua individualità e conservare la sua ricchezza inventiva” e non è estroso, talvolta è perfino opaco e insignificante, ma vi sono momenti di forte intensità in cui egli rivela una capacità di sentire e creare, che lo avvicina ai grandi”

Lo studioso qui ribadiva e sottolineava un rapporto personale e non passivo con le invenzioni di Leonardo, ed una continuità nel suo lavoro nella lettura degli esordi del Bergognone e del Solario.

Dobbiamo pensare ad un Luini nell'ombra di Leonardo o ad un Luini come ad un Raffaello della Lombardia. La comprensione di Luini è un vero nodo critico: non a caso uno dei più grandi storici dell'arte del Novecento, Roberto Longhi, nel momento in cui nel 1940 – compiva una potatura tra i seguaci milanesi di Leonardo, su cui si erano bloccati i critici e i mercanti dell'Ottocento tra i purismi e decadentismi, escludeva dalla condanna Giovanni Antonio Boltraffio, Andrea Solario e il “malinteso Luini” tutti e tre ben degni di rientrare “ma, per altre vie, nella reale storia dell'arte”. **Affermava, nessun pittore Lombardo è mai stato amato quanto Luini, nessuno così conosciuto e apprezzato, qui e all'estero.**

Le Madonne di Luini sono state oggetto di venerazione; quante generazioni hanno pregato davanti a quelle immagini, e si sono sentite rassicurate da quell'equilibrio espressivo, apparentemente naturale, ma in realtà conseguito attraverso un lungo e faticoso studio.

5

A mio parere queste percezioni sono presenti anche nella tavola in esame.

BERNARDINO LUINI ED I SUOI FIGLI
ED PITTORI DELLA SCUOLA RINASCIMENTALE LOMBARDA DI IMPRONTA LEONARDESCA

La sua vivace attività prevede un'organizzazione imprenditoriale per far fronte all'ingente numero di commissioni.

Luini non è solo, affiancato dai suoi figli il più presente è **Aurelio Luini (Milano 1530 – 1593)**.

Collaboratore nella bottega il cugino della moglie, Giovanni Lomazzo e Giovanni Pietro Gnocchi.

Questi sono i suoi i principali collaboratori affiliati alle commissioni dei lavori oltre gli aiuti dei ragazzi di bottega.



PRIMA DELLA PULIZIA e DEL RESTURO.

Una vernice gialla rendeva più opaca e meno luminosa la lettura del dipinto.



6



A

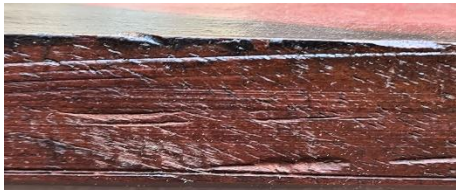
RETRO DELLA TAVOLA (vedi foto A) possiamo constatare come sia stata piallata con lo sgrossino.



ANALISI DELLA TAVOLA



B



B1



B2



C



C1



C2



C3



D



D1



D2



D3



E



E1



E2



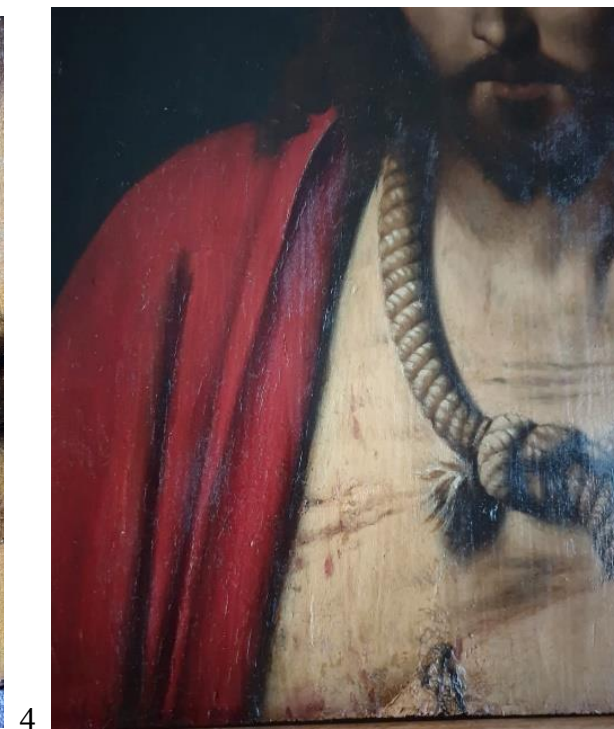
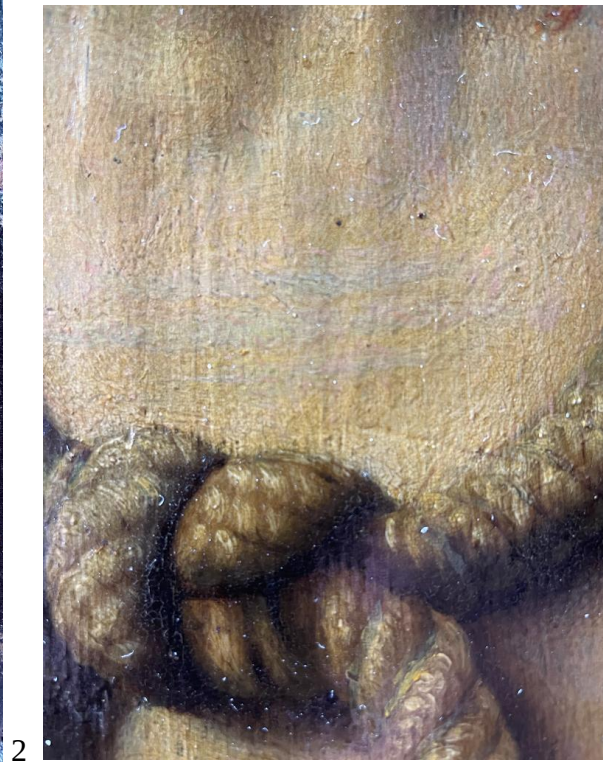
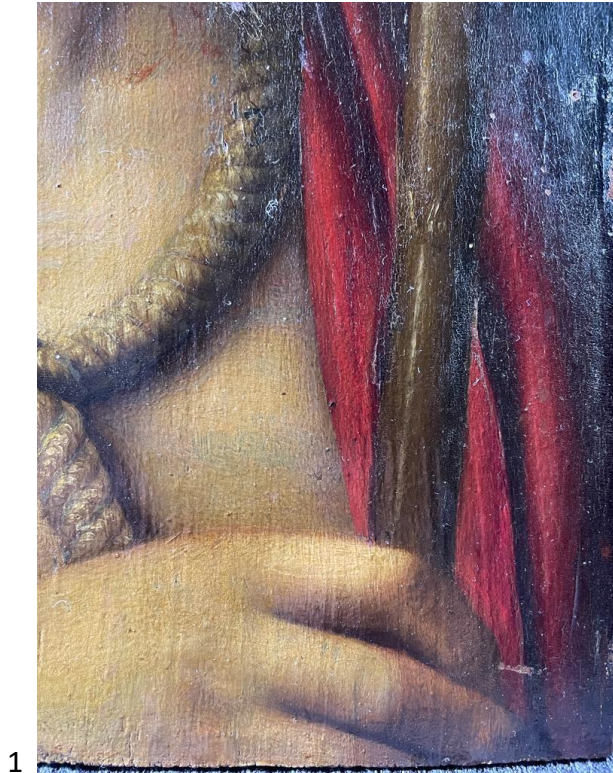
E3

I due lati, sinistro e destro, della tavola sono stati rifilati, successivamente, molto tempo fa e appaiono lisci. Lato sinistro, foto B generale B1-B2 particolari. Lato destro, foto C generale C1-C2-C3 particolari. I lati superiore e inferiore appaiono intoccati con i segni caratteristici del taglio grossolano originale. Lato inferiore, foto D generale D1-D2-D3 particolari. Lato superiore E, foto generale E1-E2-E3 particolari. Dalla condizione dei lati, superiore ed inferiore, della tavola appare evidente che tale stato è quello originale.



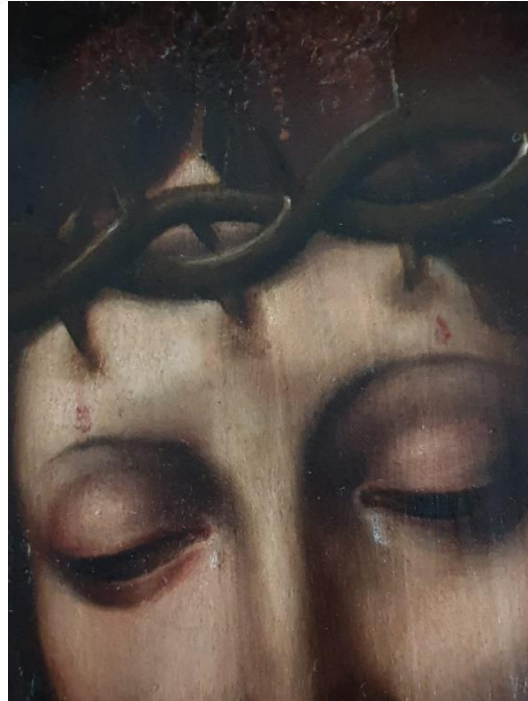
DOCUMENTAZIONE DURANTE LA PULITURA DELLA TAVOLA

Presenti i segni di alcuni ritocchi del colore di un vecchio restauro, ossidati ed ingrigiti. Erano stati coperti i disegni pittorici originali delle frustate sul torace. Vedi le foto N 1 e 2 - 3 e 4.





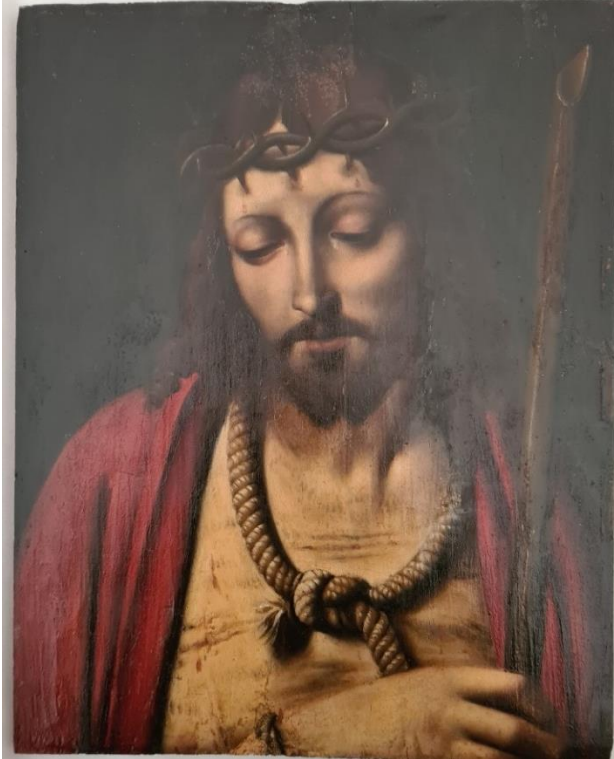
3



4



5



6

9

Nella foto N. 3, a confronto con la foto N.4, verifichiamo che dopo la pulizia del viso, sono più leggibili le lacrime del Cristo, le gocce di sangue che scendono sulla fronte ed il contorno rosso nella parte inferiore dell'occhio sono segno di forte sofferenza.

Nella foto N. 5, a confronto con la foto N.6, dopo la pulizia, sono ricomparsi i segni delle frustate sul torace, che riscontriamo essere presenti nelle opere del Luini, con soggetto il Cristo.

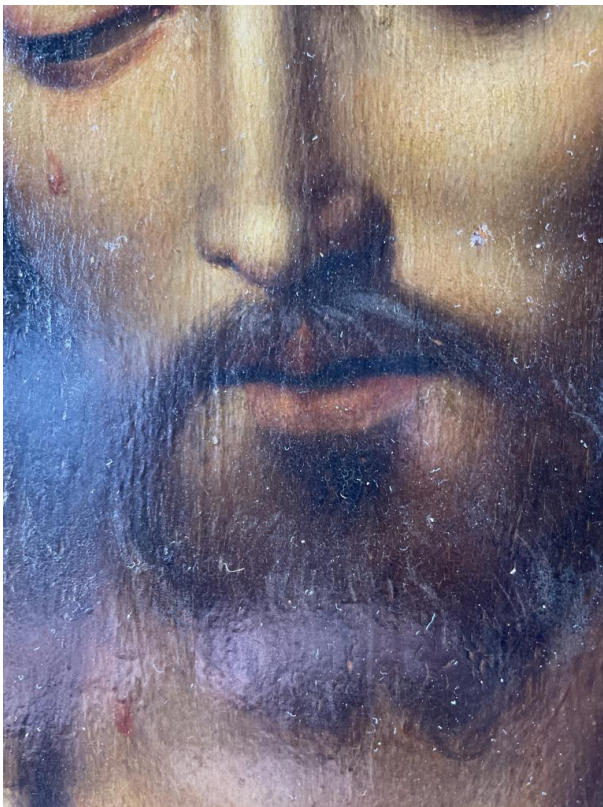
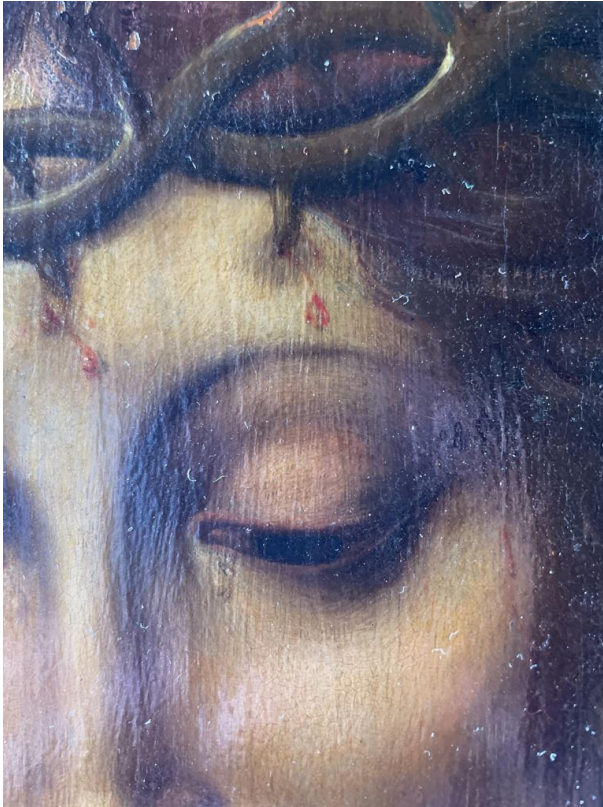
Dott.ssa Bortolotto Mara
Perito d'Arte e d'Antiquariato

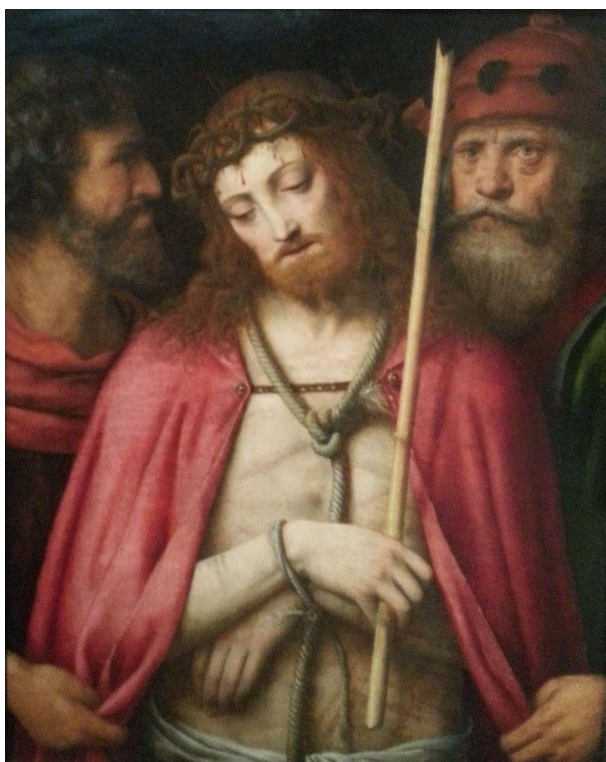


FOTO ESEGUITE CON LA LAMPADA DI WOOD.

E' evidente e visibile che la tavola non ha subito penalizzanti interventi di restauro pittorico, solo piccolissimi ritocchi dopo una pulizia. Nel tempo la vernice di consolidamento si è ingiallita.

La lampada ci dà la possibilità di vedere come può migliorare il dipinto dopo un intervento di pulizia.





“Ecce Homo”

11

Questo è un dipinto a olio su tavola di Bernardino Luini, conservato nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia. In precedenza attribuito dallo storico dell'arte Kurt Badt ad Andrea Solario, nel 1971 il dipinto fu ricondotto nel novero delle opere di Luini da Federico Zeri.

A. Solario è attivo a Milano durante il soggiorno di Leonardo da Vinci durante il periodo che va dal 1482 al 1499, possiamo constatare l'influenza di questa presenza.

Gesù Cristo in uno stretto primo piano viene mostrato dalla vita in su.

La testa è coronata di spine, le mani sono legate con una corda, un cappio cinge il collo. Due uomini, aprendo il purpureo manto, come fosse un sipario, scoprono il candido corpo martoriato con i segni delle percosse.

Gli sguardi dei tre personaggi non s'incontrano: Gesù, che regge con la mano una canna utilizzata dai carnefici, piega leggermente il capo a destra e volge lo sguardo verso il basso; l'uomo di sinistra guarda il più anziano uomo di destra, il quale fissa con severità chi osserva il quadro.

La qualità pittorica, soprattutto del delicato, sofferente volto di Gesù, è straordinaria e rivela in pieno l'influsso di Leonardo.

ANALOGIE CON IL DIPINTO IN ESAME “Cristo Incoronato”

Vedi: il colore rosso del mantello, va osservato attentamente il disegno della corda, del nodo ed il disegno del ciuffo terminale, l'inclinazione ed il disegno della parte alta della mano, il taglio dolce dell'occhio e delle sopracciglia, inoltre la sporgenza degli zigomi intorno agli occhi.

<http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp>

decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=33312&titolo=Luini+Bernardino+%2C+Ecce+Homo



LUINI BERNARDINO, CRISTO PORTACROCE



A

12

CODICI / CLASSIFICAZIONE

Numero scheda 30566

Fondo Fototeca Zeri

Busta 364. Pittura italiana sec. XVI. Lombardia. Bernardino Luini 1
Fascicolo1. Bernardino Luini: tele, tavole, disegni 1

OGGETTO

Definizione dipinto

Soggetto Cristo portacroce

Dati tecnici tavola, cm 51 × 42.5



AUTORE

Autore Luini Bernardino

Dati anagrafici 1485 ca./ 1532

Motivazione dell'attribuzione Bibliografia

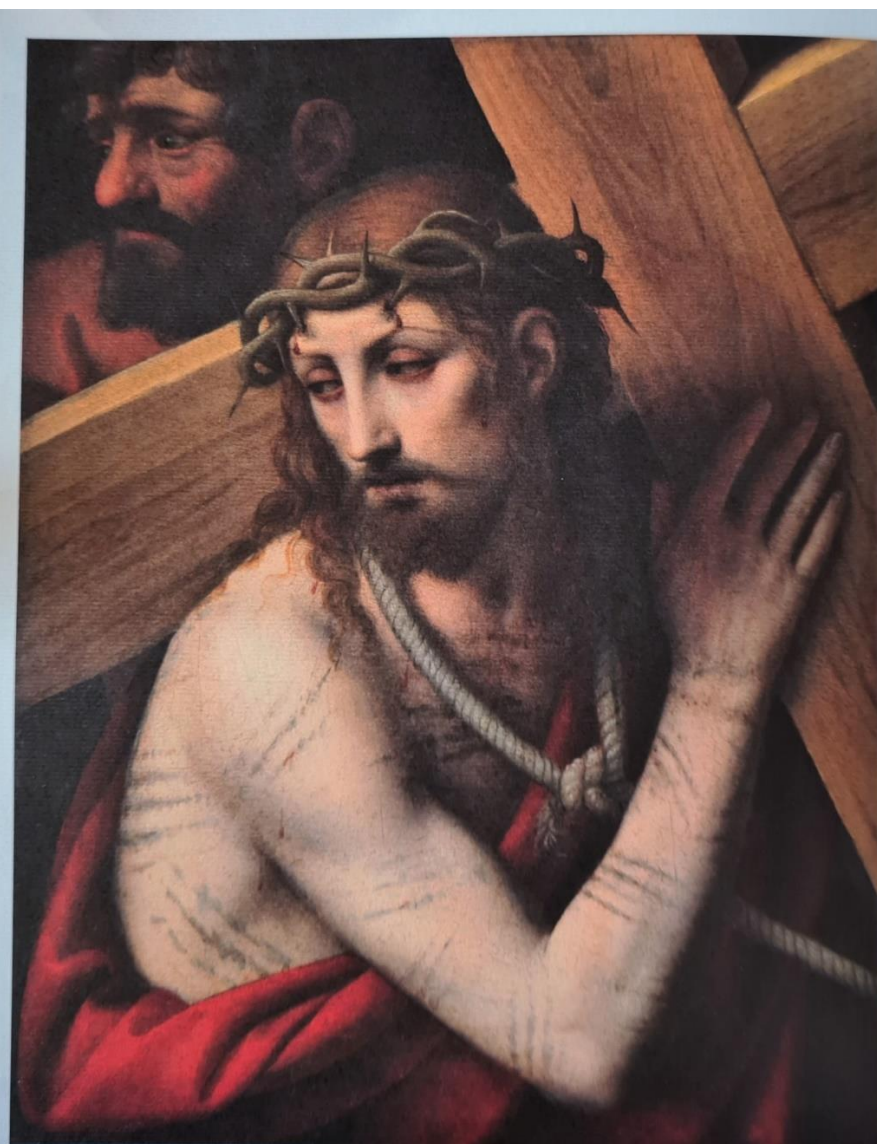
DATAZIONE

Indicazione generica sec. XVI

Estremi cronologici 1515 - 1525

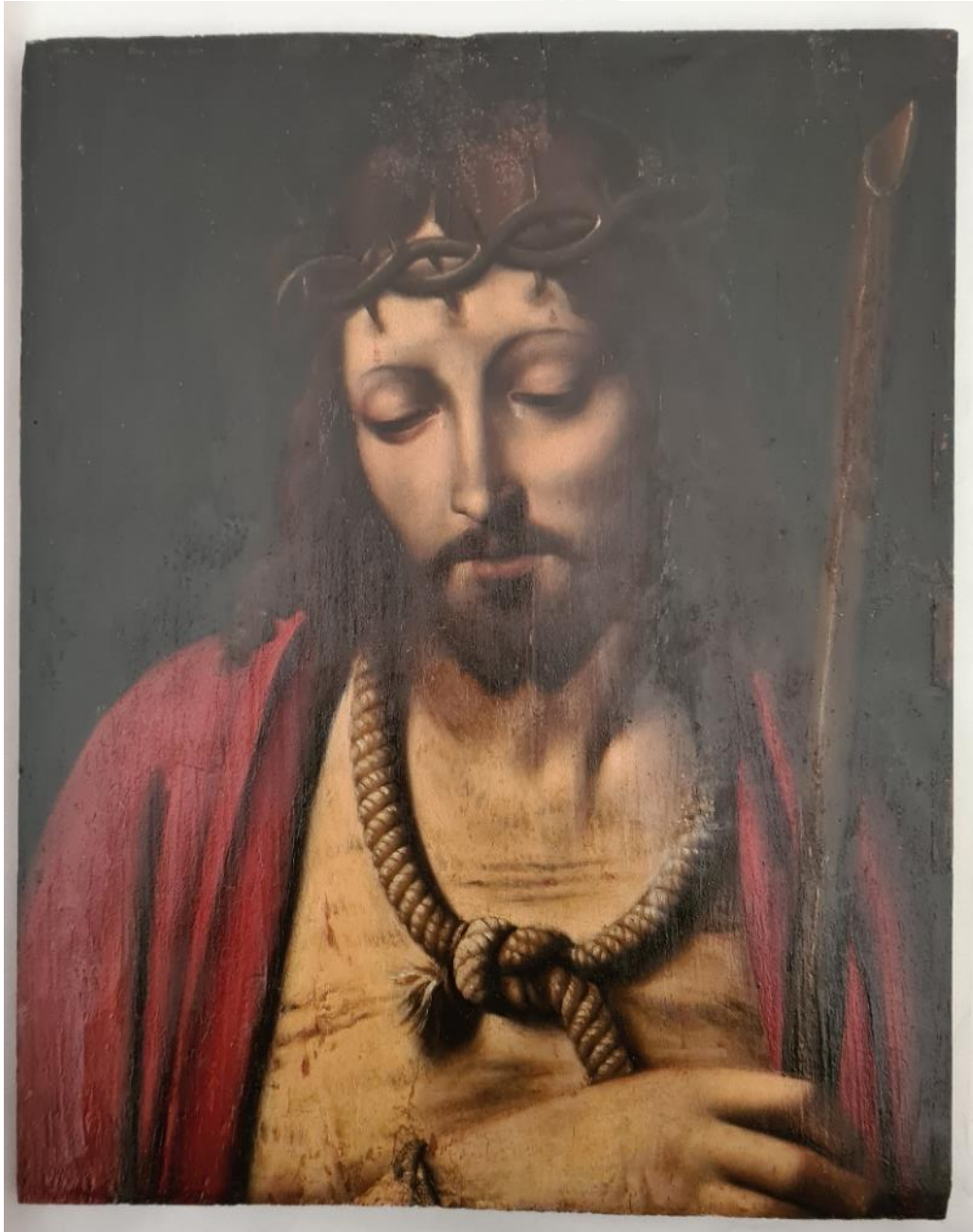
LOCALIZZAZIONI

Ultima rilevata Collezione Seganti, Bologna (Emilia Romagna, Italia)



XXVI. «CRISTO PORTACROCE», 1521/1525 C.
MILANO, MUSEO POLDI PEZZOLI, INV. 1654/659.

B



C

Foto A Luini Bernardino

Dati anagrafici 1485 - 1532 Numero scheda 30566 Fondo Fototeca Zeri.

Foto B Luini Bernardino "Cristo portacroce presente al museo Poldi Pezzoli di Milano.

Foto C tavola in esame di "Cristo Incoronato".

Le due opere **A e B** presentano le stesse caratteristiche, con alcune varianti, del dipinto **C** in esame:
i segni della flagellazione sul corpo di Cristo, il disegno della corda e del nodo, il nodo terminante con un ciuffo, la corona di spine è disegnata con eguali caratteristiche, le dita della mano sono lunghe e affusolate ed il disegno delle dita, indice e medio, hanno un'inclinazione morbida, ad angolo, spesso presente nelle opere del Luini vedi foto A

Il disegno della bocca dell'opera in esame (foto **C**), nel labbro inferiore del Cristo e simile nelle opere della foto A e B.



BERNARDINO LUINI "BUSTO DI POETESSA" NEW YORK COLLEZIONE S. GUGGEHEIM TAVOLA CM 40X30



158. *Busto di poetessa*. New York, raccolta S. R. Guggenheim

N. 192 New York, collezione S. Guggenheim.

Busto di poetessa

Tavola, cm. 40 × 30. *Figura 158*

Probabilmente inedito, questo cosiddetto busto di poetessa era ab origine un ritratto di giovane donna sotto specie di S. Caterina leggente, ed era anche un magnifico autografo del Luini, piuttosto sporco e forse con qualche antico ritocco, ma più che discretamente conservato. Era, perché attualmente è il nudo spettro scuoiato e illividito di un'opera d'arte. E il male è senza rimedio. Non si può purtroppo rifare la pelle a S. Bartolomeo, e se pur si potesse sarebbe la pelle di un altro. Lo scempio è avvenuto dopo il 1919, in due tempi, probabilmente in America, ed è documentato da tre fotografie della preziosa fototeca Berenson. L'opera proviene forse dalla collezione Dowdeswell. Passò alla casa Duveen, dicembre 1919, poi a Lucerna alla Fine Arts co. nel 1926, nella raccolta Guggenheim nel 1928. Riproduciamo la prima fotografia, quando l'opera era sporca ma viva.

ANALOGIE CON LA TAVOLA IN ESAME

Il disegno del naso e della bocca nella parte inferiore, il disegno e l'inclinazione della parte alta della mano, sono simili, il morbido disegno degli occhi e delle sopracciglia hanno lo stesso segno di esecuzione, inoltre la sporgenza degli zigomi, in particolare sulla parte destra, accompagnata dall'ombra verso la parte bassa del collo.

BIOGRAFIA:

Figura 158 del Catalogo Bernardino Luini Di ANGELA OTTINO DELLA CHIESA.
Istituto geografico Agostini del 1956.



16

Lotto 508

BERNARDINO LUINI (LUINO VERS 1480/85-VERS 1532 MILAN ?) Une figure de sainte, en buste, avec une palme et lisant les Ecritures

stima: 400,000-600,000

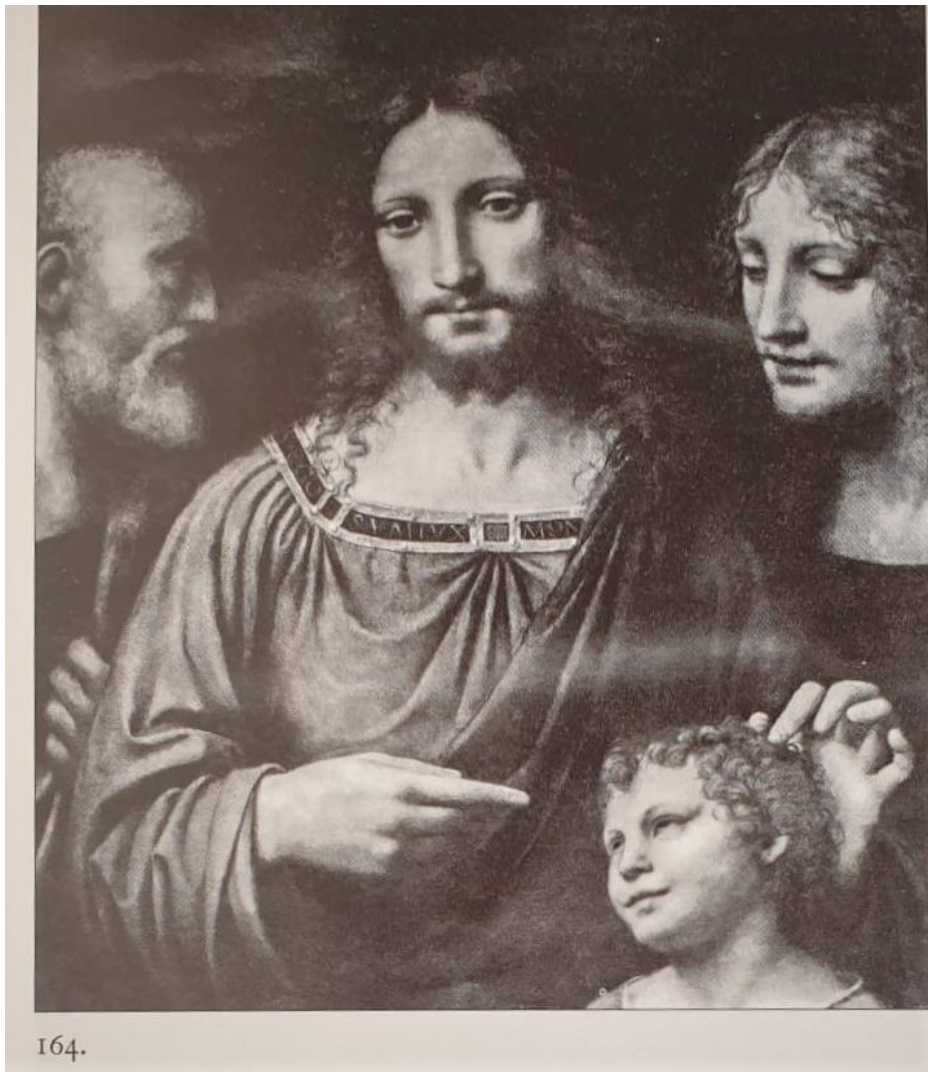
venduto per €1,207,500

Nuovo record d'asta per **Bernardino Luini** a € 1,207,500 da **Christie's**

Durante l'asta "The Exceptional Sale" a Parigi del 27 novembre, il dipinto raffigurante una santa di Luini ha superato di tre volte la stima pre-asta. L'opera non si vedeva al pubblico dal 1865 e proveniva dalla collezione della Duchessa di Berry.

Era stato attribuito per molto tempo a Leonardo da Vinci, fino a metà degli anni Cinquanta del Novecento quando fu assegnato alla mano di Luini dallo storico e critico d'arte Ottino Della Chiesa.

28/11/18



BERNARDINO LUINI. "Cristo con un Bambino tra i santi Pietro e Giovanni Evangelista"
("SINITE PARVULOS VENIRE AD ME") 1530/1532. Tavola cm 68x60.
LUGANO, BANCA SVIZZERA ITALIANA.

La storia di questo dipinto dalla rara iconografia è nota da quando apparteneva alla collezione Boncompagni Ludovisi a Roma e fu esposto come opera di Bernardino Luini alla "Mostra d'arte italiana" a palazzo Venezia.

ANALOGIE CON IL DIPINTO IN ESAME

La configurazione del viso, Il disegno del naso e della bocca, in particolare il disegno del labbro inferiore.

BIOGRAFIA:

Figura 164 del Catalogo Bernardino Luini Di ANGELA OTTINO DELLA CHIESA.
Istituto grafico Agostini del 1956.



96. *Madonna col Bambino*. Londra, Wallace Collection



18

N. 88 Londra, Wallace Collection.

La Vergine del ranuncolo

Tavola di pioppo, cm. 72×55. N. 9. *Figura 96*

Opera più matura del n. 8 della stessa collezione, di late influenze leonardesche, attribuita a Leonardo da Bethnal Green, al n. 258; e con tale attribuzione nel 1784 presso i Reali di Spagna, successivamente a Parigi, alla vendita del conte di Pourtales (27-III-1865, n. 76), acquistata per 83.500 franchi da lord Hertford.

Originato dalla tavoletta Layard (82), assai giovanile e seducente, questo tema della Vergine reggente il Bimbo in piedi annovera le copie affatto simili Czernin, Gallarati Scotti, Wellington (246, 165, 92), e quelle dell'Ermitage e Thompson (77, 34), ove lo sfondo neutro è sostituito da una parete di roccia. Nella Madonna Oggioni di Brera (124), forse la prima del gruppo, e in quella di Napoli (183), la composizione è diversa. Il catalogo Wallace, 1928, segnala anche una variante Borromeo, che non ci risulta, a meno non sia viceversa la Gallarati Scotti.

BIBLIOGRAFIA: Berta, *Enciclopedia artistica italiana*, Milano 1842, pag. 141 seg.; Cook, in *G. B. A.*, 1902/I, pag. 441 seg. (sulla Gall. Wallace); Beltrami, pag. 524; Catal. Wallace Coll. 1928, pag. 131.

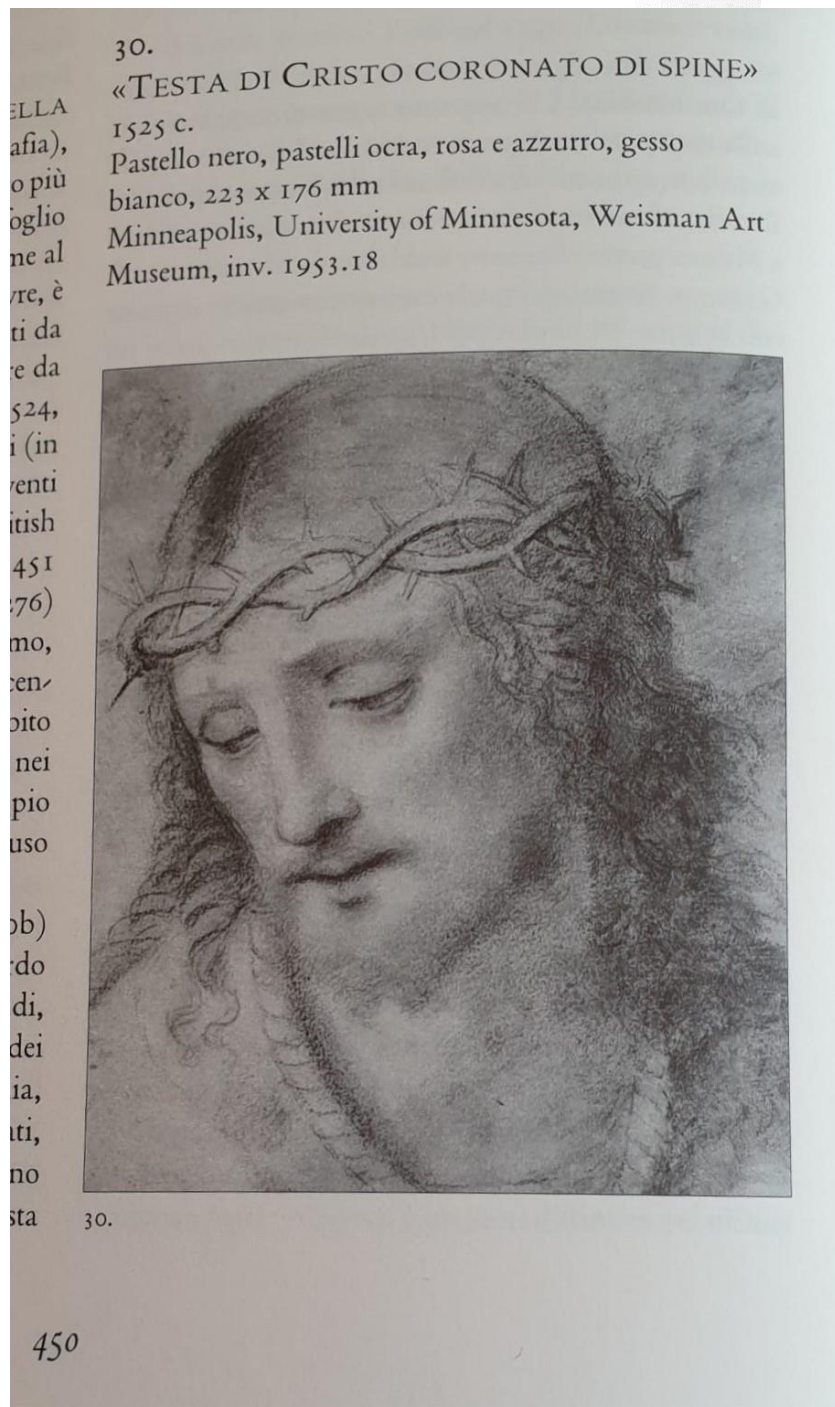
ANALOGIE CON IL DIPINTO IN ESAME

Il disegno e l'inclinazione della parte alta della mano, sono simili, il morbido disegno degli occhi e delle sopracciglia hanno lo stesso segno di esecuzione.

BIOGRAFIA

Figura 96 del Catalogo Bernardino Luini Di ANGELA OTTINO DELLA CHIESA.

Istituto geografico Agostini del 1956.



19

Federico Borromeo nutriva una spiccatissima predilezione per Luini, testimoniata dai numerosi dipinti e disegni presenti nella raccolta che donò nel 1618 alla Biblioteca Ambrosiana affinché divenisse museo, e dagli elogi elargiti nel *Musaeum* (1625), dal quale Bernardino esce trasformato nel principale allievo di Leonardo e al tempo stesso in un campione del decoro. Così un'opera di

ANALOGIE CON IL DIPINTO IN ESAME

Nel disegno, della corona di spine, si notano le ombre date dal sangue coagulato vicino alla spina che penetra nella carne della fronte.



LUINI BERNARDINO, SANT'AGATA CODICI / CLASSIFICAZIONE

Numero scheda 30590

Fondo Fototeca Zeri

Busta 364. Pittura italiana sec. XVI. Lombardia. Bernardino Luini 1

Fascicolo 2. Bernardino Luini: tele, tavole, disegni 2

OGGETTO

Definizione dipinto

Soggetto Sant'Agata

Dati tecnici tavola, cm 39 × 28

AUTORE

Autore Luini Bernardino 1

Dati anagrafici 1485 ca./ 1532

Motivazione dell'attribuzione Bibliografia

ALTRE ATTRIBUZIONI

Autore Luini Bernardino, scuola

Motivazione dell'attribuzione Bibliografia

Autore Luini Bernardino, copia da

Motivazione dell'attribuzione Bibliografia



DATAZIONE

Indicazione generica sec. XVI

Estremi cronologici 1500 - 1532

LOCALIZZAZIONI

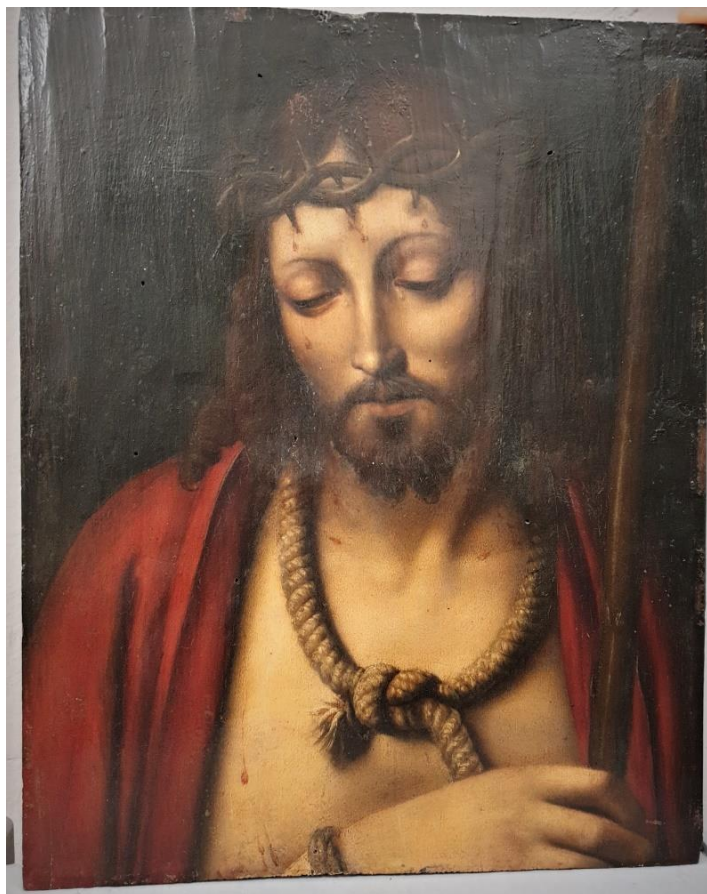
Ultima rilevata Galleria Borghese, Roma (Lazio, Italia)

Localizzazione precedente Asta Cassirer-Helbing, Berlino (Germania)

Specifiche vendita Spiridon, 31 maggio 1929, n. 45

Localizzazione precedente Collezione J. Spiridon, Parigi (Île-de-France, Francia)

Da/ A – 1929



21

ANALOGIE CON IL DIPINTO IN ESAME

L'inclinazione del volto, il disegno del naso e della bocca, nel labbro inferiore, il disegno e l'inclinazione della parte alta della mano, sono simili. Il morbido disegno degli occhi e delle sopracciglia mostrano lo stesso segno di esecuzione; inoltre la sporgenza degli zigomi, in particolare sulla parte destra del volto, accompagnata dall'ombra verso la parte bassa del collo, si riconosce in entrambi i dipinti.

Sappiamo che nelle figure femminili usava abbellire colorando le guance.



22

Susanna e i vecchioni, ISOLA BELLA, COLLEZIONE BORROMEO SUL LAGO MAGGIORE.

ANALOGIE CON IL DIPINTO IN ESAME

Il disegno della bocca di Susanna è simile al disegno della bocca del dipinto in esame.

La parte inferiore del labbro è anticipata da un colpo di luce, che ne evidenzia e ne ammorbidisce la forma, offrendo allo spettatore un senso di dolcezza.

Osserviamo anche il disegno del naso che termina con analoga forma appuntita.





DIPINTO SU TAVOLA RAFFIGURANTE

"ECCE HOMO"

misure: Misure cm 37,5x30 spessore della tavola cm 1,6.

data: prima metà del sec. XVI

ANALISI DEI MATERIALI PITTORICI

CON LA COLLABORAZIONE DELLA RESTAURATRICE CORNELIA CAROLINA PRASSLER DI BOLOGNA

Dalle analisi stratigrafiche eseguite nel laboratorio R&C Art si evince una costruzione semplice e di pochi strati, presenti sulla nostra tavola.

Nel periodo da noi esaminato, le tavole, una volta piallate e levigate, venivano impregnate con una o più mani di colla animale, per chiudere i pori del loro legno.

In seguito una sottile stoffa, il cosiddetto cencio di nonna, veniva applicata sulla superficie lignea - soprattutto quando si trattava di tavole grandi e/o assemblate.

Solo in seguito si stendeva la vera e propria preparazione pittorica, a base di gesso e colla.

Nel nostro caso gli esami eseguiti in laboratori mostrano due strati soli e nessun tessuto applicato.

Lo strato di preparazione presenta gli elementi chimici Al, Si, Mn. (Alluminio, Silicio, Manganese)

L'autore quindi non ha steso la solita preparazione di gesso e colla ma una miscela di gesso e di caolinite, nota anche come caolino. Il caolino è un idrossilicato di alluminio con la formula $Al_2Si_2O_5(OH)_4$.

Il caolino trova impiego principalmente nella fabbrica delle ceramiche e della porcellana ma viene usato anche per la preparazione dei fondi di doratura e, come nel nostro caso, per la preparazione delle tavole dipinte.

Come si evince dal colore, lo strato di preparazione qui sotto esame contiene anche particelle di terre brune; una personale scelta tecnica del pittore.

Nella preparazione si trovano anche piccole tracce di bianco di piombo, la cosiddetta biacca – forse aggiunta dal pittore in piccola quantità.

Lo strato della preparazione è nettamente diviso dallo strato di colore; questo è un segno evidente di un corretto tempo di asciugatura.

Lo strato di colore, di più alto spessore della preparazione, contiene il bianco di piombo ad elevata quantità.

Il bianco di piombo, noto fin dall'antichità, è coprente e molto stabile nella pittura ad olio.

Il bianco di piombo, molto tossico e di difficile preparazione, è stato il principale pigmento bianco nella pittura ad olio e grazie alle sue qualità pittoriche ed estetiche è stato impiegato fino alla scoperta del bianco di zinco (prodotto a partire dal 1830, meno lucente).

Lo strato di colore contiene anche granuli di Silice e Ferro, parti delle terre gialle, nel nostro caso un tipo di ocre gialla.

Le ocre gialle, usate fin dall'antichità, sono composte per un terzo di ossidi di Ferro (Fe) idrati, più silicati (Si) e argille. Esse hanno tonalità lievemente diverse a seconda del luogo di provenienza. Sono pigmenti molto stabili con tutti i leganti.

La microsonda elettronica ha evidenziato un risultato pienamente compatibile, sia all'interno della preparazione bruna sia all'interno dello strato pittorico dell'incarnato, con il periodo di eventuale attribuzione dell'opera: non c'è nessun pigmento o elemento chimico che non veniva già impiegato all'inizio del cinquecento!



A parte del campione d'incarnato analizzato sotto microsonda elettronica, si nota l'esecuzione raffinata e ben conservata del mantello rosso. Il colore è costruito a sequenza di strati. La base è un intenso rosso coprente, si presume si tratti di cinabro puro. Il cinabro è un solfuro di mercurio rosso, non adatto nell'impiego della pittura murale ma stabile e lucente se usato ad olio (come nel nostro caso). Il cinabro, noto e impiegato già dai romani, si trova in natura come minerale ma venne poi prodotto anche artificialmente fin dall'VIII secolo.

Il mantello a base di cinabro è quasi sicuramente rifinito con velature di lacche rosse.

L'ombreggiatura dei rossi sfumati indica la presenza di lacche resiste, ancora ben conservate sulla superficie dell'opera.

Dall'aspetto e dallo stato di conservazione, si potrebbe dedurre che si tratti di lacca di garanza; una lacca di origine vegetale che si ottiene dalle radici di una pianta, la *rubia tinctorum*, coltivata anche in Europa e impiegata fin dall'antichità. È una delle lacche rosse più resistenti alla luce.