

MARCO PALMEZZANO IL POLITICO DI BRISIGHELLA

di Camillo Tarozzi



Progetto di ricollocazione ed osservazioni sulla tecnica pittorica .

**Pala: Madonna con Bambino e Santi e lunetta con Padreterno e cherubini
Chiesa di San Francesco, Brisighella**

Collocazione del Polittico

Il Polittico si trova sopra al coro della basilica a partire da quattro metri di altezza.

L'elevazione di un ponteggio adatto a portare in alto in sicurezza la grande e pesante pala ha dovuto tener conto della disposizione degli scranni e degli inginocchiatoi del coro che si trovano al culmine del percorso absidale. Il ponte è stato costruito a più riprese per montare le parti alzate con un elevatore esterno alzato sopra un secondo ponte di spalla.

All'epoca dello smontaggio della pala si era riflettuto a lungo sulla possibilità di poter smontare gli scranni situati nella sezione di arco immediatamente al di sotto, così da essere in grado di risanare la muratura che avrebbe accolto la pala dopo l'intervento.

Questa idea fu però cancellata per la impossibilità di procedere alla realizzazione di un progetto complessivo di manutenzione e conservazione dell'intero coro in collaborazione con la comunità residente nel convento.

Scartata questa possibilità non è restato che elevare un ponte di servizio alle spalle di un secondo ponte di tipo *Layer* fino alla base della predella, quindi smontare i postergali interessati al sostegno della predella, in vista di porla al di dietro delle cornici superiori degli scranni, e posizionarne la base su staffe di acciaio inserite profondamente nella muratura come mensole di spessore adeguato. Esse sono state nascoste alla vista non tanto per motivi puramente estetici, quanto invece per la disposizione della muratura rispetto agli scranni. Infatti se questi non fossero appositamente rinforzati sul retro, difficilmente potrebbero reggere il peso della intera struttura.



A maggiore sicurezza è stato necessario ancorare staffe di acciaio nella muratura anche per sostenere di lato la pala, con una disposizione ad elle per mantenerle nascoste, ma



contemporaneamente per consentire di sostenere il peso delle paraste con l'appoggio della stessa asola.

Come una costruzione di prefabbricati, l'intero polittico è stato suddiviso in più parti e così rimontato: al di sopra è stata sistemata la lunetta, anch'essa debitamente fissata ed ancorata da staffe sagomate di acciaio, così da non pesare sugli elementi bassi del polittico

Una operazione di questo tipo ha il pregio di lasciare distaccate e libere le aperture laterali che consentono all'intero polittico un sostegno parcellizzato ed in distanza dalla muratura, con l'intento di isolare per quanto possibile, il legname con cui è stato costruito.

Il centro dell'abside è infatti collocato fra due finestre che contribuiscono a formare microclimi quanto mai discontinui sulla pareti, tanto da poter danneggiare evidentemente la tenuta della sua carpenteria originale, così robusta e singolarmente mantenuta nelle sue caratteristiche di colore, forma e fattura.

Il supporto ed il suo trattamento

La tavola è composta da sei assi di pioppo con andamento verticale delle fibre e del taglio, unite da incollatura perfetta e da farfalle. Sul fronte è una fettuccia di tessuto a nascondere l'unione delle assi

Dal margine inferiore e superiore della tavola è possibile osservare l'andamento degli anelli annuali del legno, così da ripercorrere agevolmente il percorso degli insetti xilofagi che si sono nutriti e sono cresciuti con maggior comodo nelle parti esterne delle assi.

Due barre in quercia mantengono in piano le assi della pala (cm.10 x 7) ed in legno di noce sono i cavalletti di ancoraggio.

Tutto il polittico è stato sottoposto ad un prolungato e ripetuto trattamento antitarlo, con vapori di Xilamon combi hell ed impregnazione di permetrina.

Sono state saldate con colla vinilica le fenditure e stuccare con resina poliuretana le poche lacune di profondità. Piccoli tasselli lignei hanno risarcito le fenditure più profonde.

L'intervento è finito con applicazione di resina naturale assai diluita e cera.

La pittura - Condizioni di conservazione

La documentazione fotografica mostra i segni di un antico intervento che malamente aveva inteso ripulire la superficie pittorica: il viso dell'angelo musicante in primo piano, la sua veste gialla ed il manto verde, il viso della Madonna e del Bambino (ma ci si potrebbe dilungare molto descrivendo zone meno evidenti) denunciano ferite inferte alla superficie originaria dallo strofinamento di un tampone con un solvente basico: la loro presenza assume un aspetto paradossalmente positivo in quanto dimostra in forma stratigrafica i livelli della tecnica di costruzione pittorica del dipinto. Va da sé che si tratta di spellature delle pellicole pittoriche, per fortuna circoscritte a meno di un quarto della intera superficie dipinta.



Tecnica pittorica

Come preparazione della tavola è stata stesa una sottile imprimitura di gesso e colla animale, poi su di essa una intonazione di colore bianco giallastro anch'essa di gesso e colla, con l'aggiunta di una parte consistente di biacca e di un olio appena scurito in bruno.

Sopra questa imprimitura sottile e levigata i colori sono stesi fluidi e liquidi così da far trasparire l'intonazione degli strati al di sotto degli incarnati e delle zone di trapasso fra campiture, come a sottolineare l'assenza di un segno di contorno a favore di un solco fra colori in spessore. Non si tratta naturalmente di un risparmio del gesto o della materia ma della ricerca di un effetto che offre scarti e scorci di grande naturalezza, affermando una consumata "maestria del pennello". Esso costituisce anche un caso di insolita ed intonsa condizione di completa conservazione degli strati superficiali in un pittore molto famoso ed assai trattato negli ultimi cinquant'anni, fino alla recente mostra forlivese.

Il dipinto è eseguito con colore di tempera ad uovo, sul quale il legante si raddensa nei rilievi di pennellate e si illiquidisce in sfumate velature riconoscibili in lettura radente ed in riflettonza della luce.

Al di sopra del colore, in modo assai disomogeneo, si poggia uno strato impregnante di materiale resinoso, forse unito a poco olio di lino o di noci, in origine poco o nulla colorato ma variamente trasparente a volte, oppure intinto di colore soffocemente impastato ed appena coprente: è la base di uno spessore di ineguale aggregazione che interviene in finitura come un vero e proprio ripensamento dell'intervento pittorico, tanto che costituisce il materiale delle riprese di un vero pentimento, facilmente riconoscibile.

Esso modifica sostanzialmente, per esempio (ma varrà qui per testimonianza a favore dei molti casi in cui la stessa materia non è sostenuta dalla forma del disegno e non è quindi riconoscibile, per via della inspiegabile e caotica ridistribuzione dei materiali della pittura che segue ad una malintesa pulitura) la foggia della la frappa sulla mantovana del baldacchino, con un colore corposo e coprente che nasconde solo in parte le prime ridotte fattezze per ampliare la portante sporgenza del tendaggio verso lo spettatore.

Siffatto artificio è evidentemente frutto dell'intervento di finitura intesa sia come esito iconografico finale sia come elemento portante del processo costruttivo

Un caso di tale evidenza sfugge solitamente all'analisi del restauratore per una inspiegabile disattenzione ai valori materici dei colori, quando per cinquant'anni, appunto, professando fedeltà di assoluta coerenza brandiana si è generalmente diffusa una convinzione più simile a quella provocata da un virus, capace di resistere non tanto agli assalti dei fedeli alle concezioni opposte, i terribili albioni, ma alla sistematica, incolta ed inarrestabile pratica di distruzione di elementi costitutivi del documento pittorico, in onore non tanto della storia dei materiali o dell'arte quanto di una "utilità o comodità" che non è certo qui il caso di indagare o approfondire. Come in molti altri del genere, sarà difficile in questo caso disconoscere la "patina " , questa patina, come parte del materiale originario del procedimento pittorico.

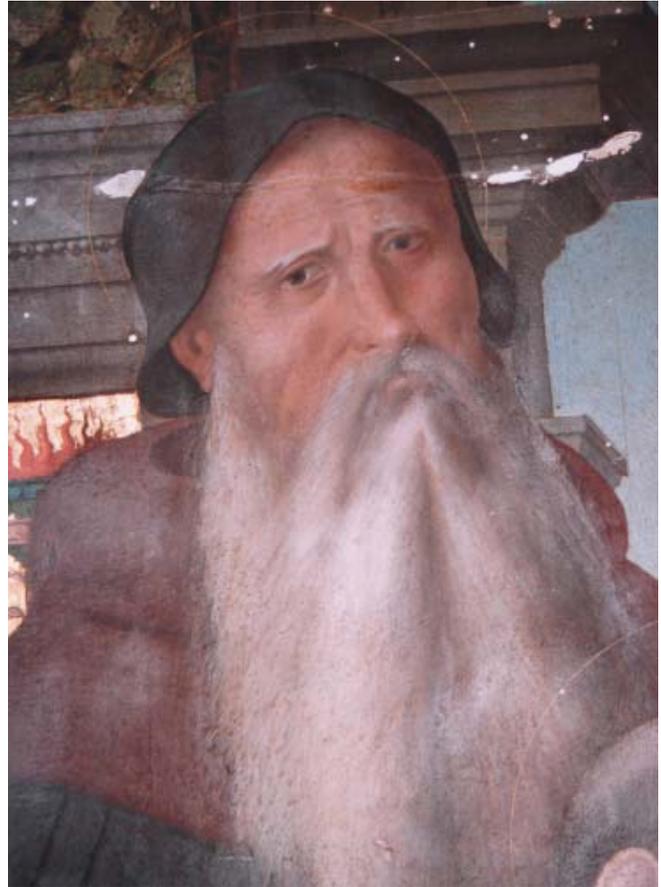
Nella stessa tavola e con pari evidenza nella lunetta si notano i caratteri di una superficie pittorica costruita in due fasi ambedue coerentemente originali: la prima già conclusa e poi ripresa in un secondo tempo, la seconda senza alcuna ripresa.

Le differenze negli strati di finitura hanno imposto il criterio e la direzione delle scelte di intervento in fase di pulitura della superficie ed in quella di integrazione pittorica. Come integrazione pittorica è inteso infatti il procedimento di verniciatura che si è scelto in base al singolare risultato di opacità ricercato nel confronto con le parti integre della pittura.

Nel valutare l'effetto in distanza con o senza illuminazione dei faretti, la superficie opacizzata che ci si aspetta normalmente da un dipinto di questo tipo è stata ottenuta con un calibrato trattamento ad impacco in fase di pulitura, con la correzione di tocchi ad acquerello a sostenere l'unità formale, e non con una omogenea stesura di vernice opaca.

L'osservazione del polittico nella sua collocazione naturale, nel centro della parete absidale a specchiare le finestre da ogni lato, si avvantaggia dell'equilibrio che propone il timbro opaco di una superficie a tempera in perfetto stato di conservazione.

L'attuale trattamento della superficie pittorica ha mirato a favorire l'effetto di una profondità in nessun punto disturbata dagli inevitabili scontri fra gli occhi dell'osservatore e le luci inesorabilmente riflesse sul dipinto. Ed ha tenuto a favorire naturalmente la particolare condizione dell'osservazione ravvicinata che evidenzia ancor più il risultato di un intervento ossequioso alle leggi della fisica ottica più che alla standardizzazione dei procedimenti di restauro.



Fu Carlo Volpe a puntare il dito, per primo, che io ricordi, sopra una caratteristica talmente ovvia da essere evidente a tutti, ma di rado citata e considerata in tema di restauro, quando nel descrivere l'effetto di un dipinto a tempera (si trattava della grande tela ancora perfettamente conservata di M.A. Franceschini nella Madonna di Galliera) notava la sua disposizione ad essere osservato perfettamente da ogni parte della chiesa senza alcun riflesso e (cito a memoria una sua osservazione in contrasto con la pittura smaltata di Antonello) con pieno apprezzamento della profondità delle parti scure dei panneggi anche in condizioni bassa visibilità, come nei pomeriggi nebbiosi quando la luce delle candele è già sufficiente a proiettare un'ombra.