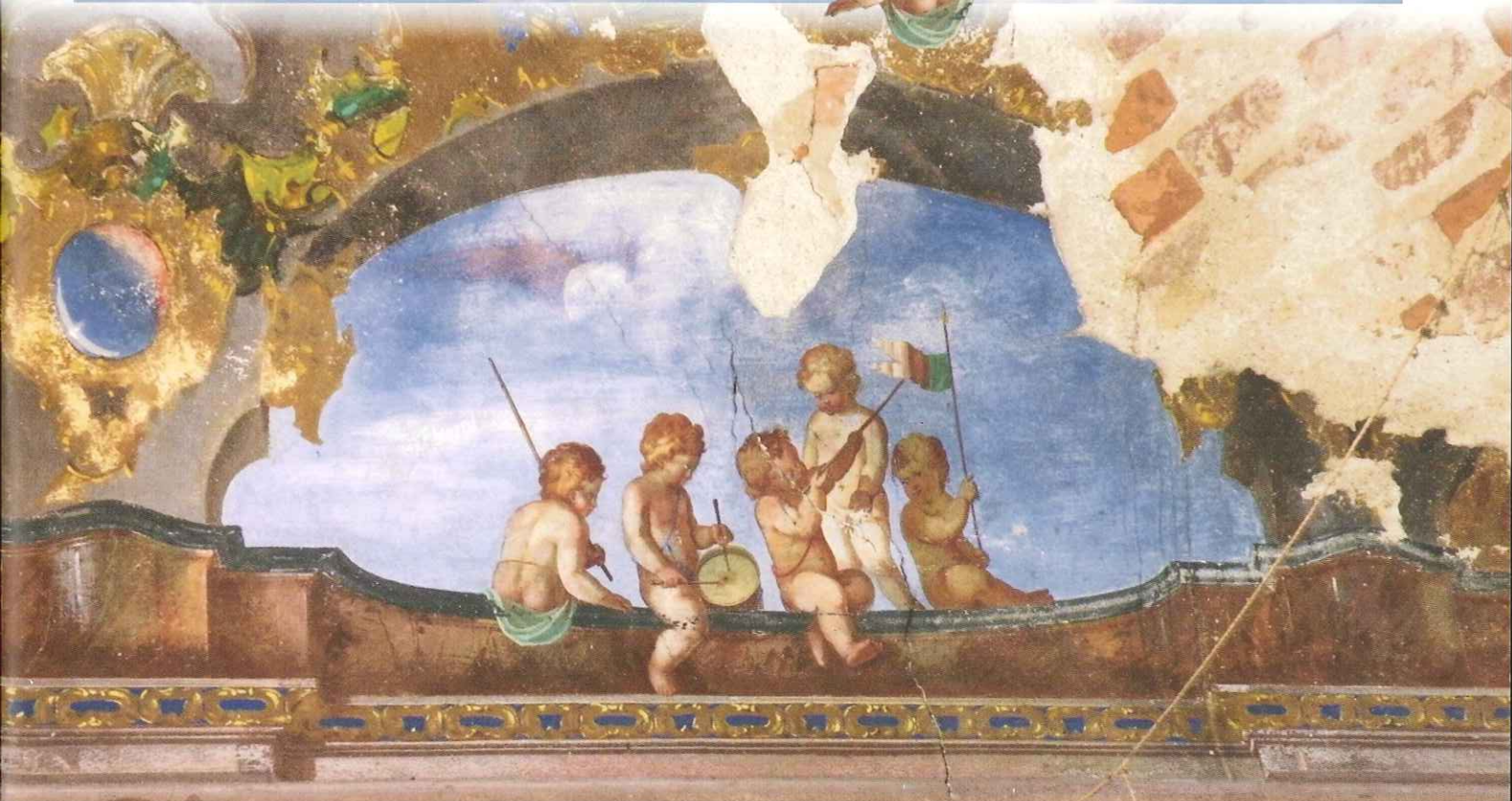


numero 52 - autunno 2009

Trimestrale
per la tutela
dei Beni Culturali

PROGETTO RESTAURO



il prato



PER UN EDIFICIO DI PRESTIGIO DUCALE

Sistema decorativo per interni ed esterni, tipo lastra di marmo liscia, vellutata e compatta, con morbide sfumature di colore, già molto in uso ai tempi degli splendori della "SERENISSIMA".

Ancora oggi, a Venezia dopo secoli, continua ad essere applicato per l'inconfondibile effetto estetico, di classe superiore, di grande prestigio e di signorile eleganza.

L DUCALE MARMORINO
è un intonaco decorativo protettivo

composto principalmente da calce e graniglie selezionate di marmo nazionale, da impiegarsi all'esterno e all'interno.

Il Ducale Marmorino è il classico marmorino usato nei tempi passati, molto resistente e valido. Viene usato per la decorazione di superfici interne ed esterne, ha un particolare effetto estetico tipo lastra di marmo, liscia, compatta e con morbide sfumature di colore. È un prodotto ad altissima traspirabilità proprio per le componenti minerali, è un ottimo antimuffa.

L DUCALE GRASSELLO
è una pasta decorativa e protettiva

composta principalmente da calce selezionata e polveri micronizzate di marmo nazionale e da altri additivi che ne esaltano le specifiche proprietà, rendendo possibile l'applicazione su svariati tipi di supporto.

Normalmente viene applicato su intonaci di malta fine nuovi, a più passaggi, fino a ottenere una superficie liscia, vellutata e semitrasparente, quasi da intravedere là il sottostante intonaco. Con adeguata preparazione del fondo, si può ottenere lo stesso effetto anche su intonaci non nuovi o già pitturati.



nuova coprik PRODOTTO MINERALE
A BASE DI CALCE

DUCALE®

MARMORINO

STUCCHI E INTONACI ANTICHI

RESTAURO
CONSERVAZIONE • FINITURE MODERNE

Colorificio NUOVA COPRIK srl - 35010 LOREGGIA (PD) - Via del Santo 1
Tel. 049 5790933 Fax 049 9301420 - E-mail: info@nuovacoprik.com - www.nuovacoprik.com



PROGETTO RESTAURO

Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali

anno 14 - numero 52 - autunno 2009

rivista fondata da
Giulio Bresciani Alvarez

Direttore
Renzo Fontana

Direttore responsabile
Luca Parisato

Vicedirettore
Anna Pietropolli

Responsabile di redazione
Marina Daga

Redazione
Loredana Borgato, Anna Brunetto, Antonella B. Caldini, Michela Carraro, Luca Caburlotto, Paolo Cremonesi, Maria Sole Crespi, Olimpia Niglio, Renzo Ravagnan

Corrispondente dall'Inghilterra
Claudia Sambo

Corrispondente dagli U.S.A.
Maria Scarpini

Periodicità
trimestrale

Amministrazione e redazione
il prato casa editrice
via Lombardia, 43 - 35020 Saonara (Padova)
tel. 049 640105 fax 049 8797938
e-mail: info@ilprato.com - www.ilprato.com

© Copyright gennaio 1998
il prato casa editrice - Padova

Ideazione grafica
ADV Solutions - Ospedaletto Euganeo (PD)

Stampa: Arti Grafiche Padovane

Abbonamento a quattro numeri
Italia € 20 - estero € 38
da versare sul c.c.p. 13660352
intestato a il prato casa editrice
via Lombardia 43 - 35020 Saonara (Padova)

Protezione dei dati personali - Informativa ex artt. 13 e 23 D.Lgs. n. 196/2003. I dati personali raccolti al momento dell'abbonamento sono trattati dalla casa editrice il prato, titolare del trattamento. Il conferimento dei dati richiesti è facoltativo: un eventuale rifiuto di comunicare i dati indicati nel modulo on line come necessari comporta, tuttavia, l'impossibilità di fornire il Servizio richiesto. L'abbonato potrà esercitare i diritti di cui all'art. 7 del D.Lgs. n. 196/2003 (accesso, correzione, cancellazione, opposizione al trattamento ecc.) rivolgendosi al Titolare del trattamento: casa editrice il prato, via Lombardia 43, 35020 Saonara (PD).

Ogni fascicolo
Italia: € 7 - estero € 14

Registrazione presso il Tribunale di Treviso n. 971 del 19.09.1995

In copertina
La Casa Castellana di Via Balbi Porta. Salone del piano nobile: particolare della decorazione della volta.

Le opinioni espresse negli articoli pubblicati dalla rivista Progetto Restauro impegnano esclusivamente i rispettivi autori.

SOMMARIO

Antonella B. Caldini,
Gianfranco Martino

*Storia e tradizione ad Alice Bel Colle (Al):
la Casa Castellana di Via Balbi Porta*
pagina 2

Deodato Tapete

*Pittura murale su supporti non murali:
embrici, tegole, terrecotte da Fra' Bartolomeo
a Pietro Annigoni*
pagina 10

Laura Della Badia

Desenzano del Garda. Il Duomo
*Un intervento mirato per la conservazione
dei prospetti*
pagina 19

Carmine Pietrapertosa

Un restauro in Lucania.
*Chiesa Santa Maria della Platea,
Genzano di Lucania (PZ)*
pagina 26

Fabiano Ferrucci

*Il ruolo del progettista nel restauro
dei beni culturali*
pagina 33

Marzia Alessio

L'ecclettica città di La Spezia
pagina 39

Anna Pietropolli

Segnalazioni bibliografiche
pagina 47



Pittura murale su supporti non murali: embrici, tegole, terrecotte da Fra' Bartolomeo a Pietro Annigoni

Deodato Tapete*

Una pittura, ancor prima che vengano stesi gli strati preparatori e la pellicola pittorica, è fondamentalmente un supporto. Una pittura murale è tale perché realizzata su un supporto murario, che può essere una superficie naturale, più o meno intenzionalmente preparata per ricevere la pittura, oppure una muratura artificiale, in pietra, mattoni, fango e paglia o altro materiale edilizio. Il supporto è parte integrante dell'opera pittorica, ne costituisce il primo strato e il collegamento diretto al contesto architettonico e ambientale circostante¹.

Non di meno si può dire per pitture su supporti mobili, e quindi non murali.

Nel presente articolo viene trattata la tecnica della pittura murale ad affresco impiegata da alcuni pittori su supporti non murali, in particolare embrici, tegole e terrecotte.

Embrici (dal latino *imbrex*; *imber* = 'pioggia') sono "lastre di terra cotta, colle quali si cuoprono gli edifici. Anno da' lati una piccola sponda, la quale appunto su la commettitura dell'uno coll'altro, si copre con altre lastre pure di terra cotta, torte a doccia, che i Toscani chiamano tegole, e tegolini"², ovvero i coppo. Le sponde rialzate e la forma a lastra trapezoidale, "da una testa un poco più stretti, e dall'altra un poco più larghi"³, consentono di "imboccare" gli embrici nella disposizione tipica dei tetti 'alla romana' (Fig. 1).

A fini pittorici la conformazione a vaschetta dell'embrice favorisce la stesura dello strato di malta, evitando di eccedere dai bordi. Ne consegue persino un migliore ancoraggio, che altrimenti su superfici piane e regolari, prive di sponde laterali, potrebbe essere ottenuto anche irruvidendo preventivamente il piano di stesura, creando appositi siti di aggrappaggio⁴ (Fig. 2).

Riguardo alle diverse modalità di stesura dello strato di malta, è possibile definire una prima schematica casistica di riferimento (Fig. 3).

Stendendo la malta in strato sottile, lo spessore finale degli strati del dipinto risulterà complessivamente inferiore all'altezza della sponda dell'embrice e sarà quindi possibile per il pittore giocare sull'effetto finale risultante dalla maggiore o minore profondità della superficie dipinta, con conseguenti effetti di luce e ombra (Fig. 3a). Se invece lo strato preparatorio occupa tutto o quasi il volume disponibile, la pittura si troverà a livello o quasi delle sponde e ne deriverà un diverso effetto finale (Fig. 3b).

Qualora assenti le sponde laterali (e in tal caso propenderei per la più generica dicitura 'tegola' piuttosto che 'embrice'), la malta può ricoprire tutta la superficie limitandosi ai bordi fisici del supporto, lasciando in vista laterale la sequenza degli strati (Fig. 3c). Modellando la malta anche lungo i bordi e le superfici laterali, il sup-

porto risulterà totalmente ricoperto e non se ne apprezzerà la natura, se non attraverso una vista da tergo (Fig. 3d).

Altro tipo di supporto è la terracotta, intesa quale manufatto composto da un semplice impasto di argilla e acqua, foggiate nelle forme e dimensioni desiderate, che ben si presta a realizzare ad esempio degli 'aovati' ovvero supporti tondi, ideati non solo come opere mobili ma anche come elementi architettonici da inserire, isolati, in una muratura o all'interno di una composizione nell'ambito di un più ampio progetto decorativo.

L'attuale allestimento, presso il Museo di San Marco a Firenze, della serie di affreschi su embrice eseguiti dal pittore fiorentino Baccio della Porta, più noto come Fra' Bartolomeo, offre a mio avviso un caso di studio interessante per la tipologia dei supporti e le soluzioni tecnico-artistiche adottate.

Secondo la testimonianza di padre Serafino Loddi (1736), gli otto affreschi su embrice, oggi esposti, facevano parte di diciotto pitture "la maggior parte delle quali è in tegole incastrate nel muro. Le dette pitture furono da lui fatte nell'Ospizio di S. Maria Maddalena Penitente nel Pian di Mugnone [alle Caldine, Fiesole, alle porte di Firenze] ed elle vennero di là qui [al convento di San Marco] trasportate"⁵. I soggetti ritratti sono un *Ecce Homo* e le teste di *Santa Caterina d'Alessandria*, *Santa Maria Maddalena*, *San Domenico che invita al silenzio*, *San Tommaso d'Aquino*, *San Giovanni Battista*, *Santa Caterina da Siena* e *Sant'Antonio Abate*⁶. A queste nel Settecento si aggiunse un *San Giovanni Battista* affrescato su tegola da Alessandro Gherardini (inv. 1890 n. 8511), commissionato a imitazione delle teste di Santi di Fra' Bartolomeo⁷ e attual-

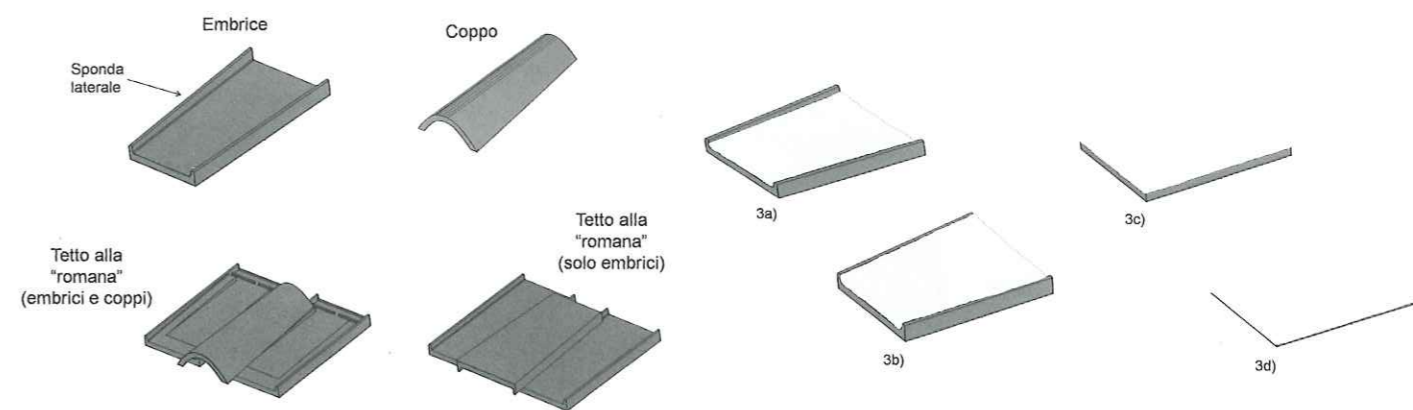


Fig. 1. Rappresentazione schematica di: embrice (con sponde laterali); coppo; tetto "alla romana" in cui gli embrici, allineati con la concavità verso l'alto, sono coperti da un coppo rivolto verso il basso; tetto "alla romana" nella variante con soli embrici.

Fig. 3a-d. Casistica di riferimento delle modalità di stesura della malta su embrici e tegole: 3a) la malta è stesa con uno spessore inferiore a quello delle sponde laterali dell'embrice; 3b) la malta ricopre tutto il volume disponibile dell'embrice; 3c) la malta si distribuisce su tutta la superficie della tegola e si limita ai bordi fisici del supporto; 3d) la malta modella anche i bordi e le superfici laterali del supporto, apprezzabile solo da tergo.

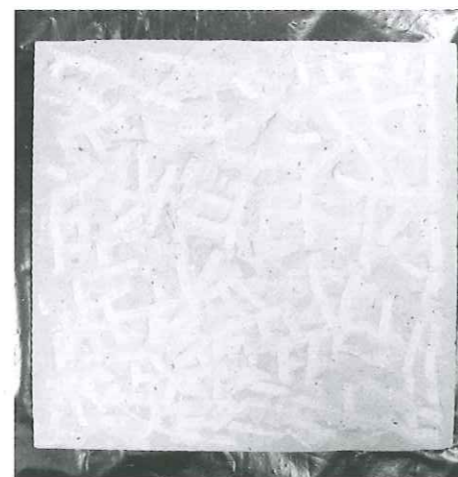


Fig. 2. Supporto laterizio ricavato da un embrice per prove di laboratorio. La superficie è stata preventivamente scalpellata e irruvidita per favorire l'aggrappaggio dello strato di malta.

mente anch'esso nelle collezioni del Museo.

Le ipotesi sinora formulate circa la destinazione d'uso degli embrici e la loro pertinenza a diversi momenti esecutivi non possono prescindere da un attento esame in merito alla tecnica e al supporto. Realizzati tutti quanti ad affresco, solo nel caso dell'*Ecce Homo* sono visibili le sponde laterali, a livello delle quali si dispone la pittura, stesa al di sopra dello strato di malta che riempie tutto il volume disponibile. Le sponde in un certo qual modo incorniciano la figura e ne favoriscono la movimentazione senza dover toccare la superficie dipinta.

Diversamente, nella *Santa Caterina d'Alessandria* e nella *Santa Maria Maddalena* la pittura si distribuisce su tutto il piano, limitandosi ai bordi fisici del supporto, inquadrata all'interno di una cornice dipinta color giallo ocra che sortisce l'effetto illusorio di una cornice dorata o al più di una finestra attraverso la quale si

vede il volto delle Sante. Le pennellate tracciate di color ocra scuro nel finto spessore della cornice, lungo i bordi interni sinistro e superiore, e la pennellata bianca lungo il bordo interno destro si confanno all'idea di una luce che proviene dall'alto e da sinistra⁸. Nel *San Domenico* il gioco di luci è lievemente differente, in quanto tutti i bordi interni sono tracciati di scuro.

Ritengo un elemento non casuale la presenza dell'incorniciatura in questi tre embrici, cui è stato possibile riferire l'*Ecce Homo* di Fra' Bartolomeo della Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 1912 n. 377), oltre che sulla base di affinità tipologiche, anche in virtù della cornice dipinta⁹.

Quest'ultima è assente nei restanti embrici musealizzati, mentre la ritrovo nel solo embrice ancora visibile nella sede originaria. L'opera è "incastrata nel muro", in un angusto corridoio di passaggio (Fig. 4) al pianoterra del Convento della Madda-



Fig. 4. Convento della Maddalena in Pian di Mugnone, Caldine (FI), sede distaccata della Biblioteca Medicea Laurenziana (BML), pianoterra, corridoio di passaggio fra due ambienti contigui. Si osservi sulla sinistra Fra' Bartolomeo, Testa di Cristo (Gesù Nazareno?), primo quarto XVI secolo, affresco su embrice, murato (ripresa fotografica autorizzata dalla Direzione BML).



Fig. 5a-b. Fra' Bartolomeo, Testa di Cristo (Gesù Nazareno?), primo quarto XVI secolo, affresco su embrice, murato. L'embrice, in precario stato di conservazione, presenta una cornice dipinta color ocra con effetto illusorio nel finto spessore. L'opera è a sua volta riquadrata all'interno di due cornici dipinte sulla parete secondo un allestimento a guisa di immagine devozionale (ripresa fotografica autorizzata dalla Direzione BML).



vio reputo non pertinenti¹⁰, secondo un allestimento che presenta l'opera come un'immagine devozionale, quasi fosse inserita all'interno di un tabernacolo (Figg. 5a-5b). Alla base, un cartiglio reca un'iscrizione non più leggibile, in cui riconosco una 'N' come prima lettera (Fig. 6). Due ganci arrugginiti, nella parte superiore della cornice più esterna (Fig. 7), suggerirebbero l'uso di una tenda che consentiva all'occorrenza di celare e disvelare l'immagine dipinta, piuttosto che delle ante lignee, dal momento che manca una coppia simmetrica di ganci nella parte inferiore e non sono rilevabili stuccature in corrispondenza dei fori di inserimento che ne attesterebbero la presenza.

Pur avendo perso in parte le qualità pittoriche apprezzabili negli affreschi di San Marco, l'embrice rappresenta un documento rilevante dell'attività di Fra' Bartolomeo nel convento. I caratteri stilistici e l'effetto illusorio della cornice rendono l'opera affine alla serie degli embrici sopra menzionati, ipotizzandone uno stesso momento esecutivo e forse una similare destinazione d'uso. Tuttavia per alcuni embrici di San Marco ritengo che non si possa escludere l'interpretazione come studi e opere di puro diletto di Fra' Bartolomeo, distinguendoli tuttavia da quelli a esplicito carattere votivo. È pur vero che il piccolo formato (le dimensioni dei supporti sono comprese fra 44-53x32-40 cm) e il relativo



Fig. 6. Fra' Bartolomeo, Testa di Cristo (Gesù Nazareno?), primo quarto XVI secolo, affresco su embrice, murato. Particolare del cartiglio dipinto sotto l'embrice recante un'iscrizione non più leggibile in seguito al danno occorso alla pittura (ripresa fotografica autorizzata dalla Direzione BML).



Fig. 7. Fra' Bartolomeo, Testa di Cristo (Gesù Nazareno?), primo quarto XVI secolo, affresco su embrice, murato. Particolare della porzione superiore: sono visibili due ganci laterali, forse in origine a sostegno di una tenda (ripresa fotografica autorizzata dalla Direzione BML).

peso rendono tali opere estremamente mobili e ne consentono differenti allestimenti. È stato anche ipotizzato che tali immagini fossero collocate sulle porte delle celle conventuali.

La familiarità di Fra' Bartolomeo con i supporti laterizi è testimoniata anche da due tondi di *Madonna con Bambino* realizzati su terracotta (inv. 1890 nn. 8521 e 8523). La voluminosità del supporto (rispettivamente diametro 66x7 cm e 64x5,5 cm), apprezzabile grazie alla rimozione della cornice ottocentesca dell'allestimento storico presso la Galleria dell'Accademia, confermerebbe l'ipotesi sulla collocazione originaria delle due opere, l'una proveniente dall'Ospizio della Maddalena, dove presumibilmente era applicata al muro, e l'altra dalla perduta decorazione architettonica di una cappella nel cimitero dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze, dove il pittore affrescò il *Giudizio Finale*.

Nel XVI secolo tondi in terracotta o in stuoia ed embrici dipinti vennero impiegati in ville e residenze nobiliari come elementi di decorazione architettonica. In tal senso va considerata la serie di affreschi su embrice e stuoia, datati intorno al 1634 e oggi nelle collezioni della Galleria degli Uffizi, dipinti da Giovanni Mannozzi, più noto come Giovanni da San Giovanni. Gli episodi affrescati sono tratti principalmente dal repertorio mitologico classico e, secondariamente, dal testo biblico: le scene sono incentrate sulle figure dei protagonisti e l'estrema sinteticità dell'ambientazione e dei gesti, in parte dovuta anche alle limitazioni spaziali imposte dal supporto, consente la comprensione immediata del soggetto ritratto. L'assoluta uniformità nelle dimensioni (diametro di 62 cm per i tondi, tranne due di 82 cm; 58x77 cm per i supporti rettangolari)



Fig. 8. Chiesa di San Martino, Castagno d'Andrea, San Godenzo (FI), Pietro Annigoni, Crocifissione, 1958, affresco su tegoloni di cotto applicati su struttura in cemento armato. Sui pilastri laterali sono visibili Pietro Annigoni, Madonna Addolorata (a sinistra) e San Giovanni Evangelista (a destra), 1968, affreschi su muro (ripresa fotografica autorizzata dal parroco Don Bruno Brezzi).

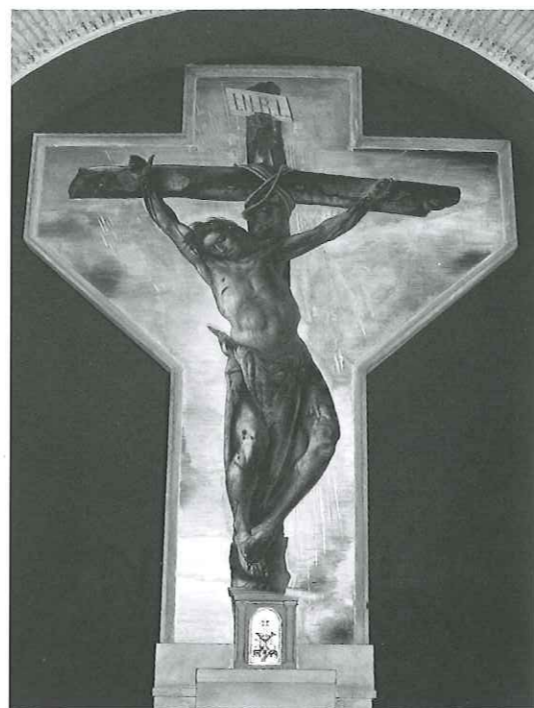


Fig. 9. Pietro Annigoni, Crocifissione, 1958, affresco su tegoloni di cotto applicati su struttura in cemento armato, abside della Chiesa di San Martino, Castagno d'Andrea, San Godenzo (FI) (ripresa fotografica autorizzata dal parroco Don Bruno Brezzi).

e le affinità stilistiche e tecniche permettono di ipotizzare l'appartenenza, per gruppi, a medesimi programmi figurativi, come parrebbe deducibile anche dalle fonti¹¹. La tecnica pittorica di queste immagini, intese dal Giglioli come "saggi del gusto, della fantasia e dello spirito" dell'artista¹², trova riscontro in Baldinucci, secondo il quale il Mannozi "spedito che egli si fu dalla città di Roma, e tornatosene a Firenze, non trovandosi per allora molto affaccendato, e perché egli avea già dato principio a patir di podagra, messesi a fare per trattenimento, nella propria casa, alcune storielle a fresco sopra paniere, o vogliamo dire stuoie di vetrice [una specie di salice], le quali piacquero tanto, e per la novità dell'invenzione e per

la bizzarria, colla quale lavoravale, che ne cavò gran danari"¹³. Opere di tal genere dovettero riscuotere un certo gradimento presso la committenza privata se è vero che il Mannozi venne chiamato da Jacopo Jacopi, all'epoca depositario del granduca in Toscana, "e per lui dipinse molti freschi, con diversi capricci di suo gusto sopra paniere, o vogliamo dire stuoie di vetrice, siccome aveva usato di fare in Firenze"¹⁴. In un inventario generale del 1630 della casa Galli, il cui palazzo si trovava in Via Pandolfini a Firenze, viene menzionato un *Cupido* di mano del Mannozi dipinto a fresco su embrice; il Giglioli riferisce inoltre di aver visto a Vicchio di Mugello, "in una villa del Poggiolo, allora proprietà Fiani, due piccoli affreschi su

embrici [...]; uno firmato e datato 1634 rappresenta *Amore e Psiche*, l'altro, in pessimo stato di conservazione, *Leda e il Cigno*"¹⁵. Nell'ambito fiorentino Giovanni da San Giovanni fu quindi il massimo esponente dell'uso di affrescare su supporti non murali, con un certo seguito nel Seicento anche presso artisti come Luca Giordano, che, giunto a Firenze, realizzò per i Del Rosso e i Riccardi piccoli affreschi su embrice o su stuoia menzionati negli inventari¹⁶. La tecnica su embrice venne adottata anche per commissioni più importanti e ufficiali, come il perduto stemma commissionato per la Comenda di San Jacopo in Campo Cor-



Fig. 10. Visione laterale della Crocifissione. Oltre ad apprezzare la natura e lo spessore del supporto di cemento armato, sono visibili, poco sopra l'altare, tre fori di aereazione. Un'altra serie di tre fori è visibile sul lato opposto, insieme ad altri fori visibili su entrambi i lati all'altezza del *Titulus cruci* (ripresa fotografica autorizzata dal parroco Don Bruno Brezzi).



Fig. 11. Fotografia datata Agosto 1957 che mostra il muratore intento a dare gli ultimi ritocchi alla copertura di tegoloni di cotto applicati sulla struttura in cemento armato, prima della successiva stesura dell'intonaco (gentilmente fornita dal parroco Don Bruno Brezzi).



Fig. 12. Fotografia datata Agosto 1957 che mostra il bozzetto del Crocifisso realizzato da Pietro Annigoni, esposto al pubblico in occasione delle celebrazioni per il pittore Andrea del Castagno (gentilmente fornita dal parroco Don Bruno Brezzi).

bolini a Firenze dal Commendatore Francesco dell'Antella, personaggio di spicco dell'Ordine gerosolimitano che proprio nella chiesa aveva la sua sede fiorentina. I documenti d'archivio riferiscono di "una pittura a fresco in un tegolo fatto di mano di Giovanni da San Giovanni, entrove un angelo che tiene in mano l'arme del Sig.^{re} Com.^{re} Antella", precisando che "qual tegolo [...] è affisso con spranghe nel muro" sopra la porta maggiore della chiesa. L'embrice, definito "meraviglioso" dal Richa, viene menzionato nelle guide della città fino al 1957¹⁷. Poi non se ha più notizia.

Non stupisce quindi che nel Corridoio Vasariano sia esposto l'*Autoritratto* autografo di Giovanni da San Giovanni (inv. 1890 n. 1724) dipinto ad affresco su embrice, un supporto che, per sue peculiarità materiche, ben si prestava all'esecuzione di ritratti non meno che di immagini devozionali. Nella stessa collezione figurano anche l'embrice con *Autoritratto di Andrea del Sarto* (inv. 1890 n. 1694)¹⁸, il *Ritratto di Filippino Lippi* (?) di scuola toscana (inv. 1890 n. 1711) e il *Ritratto del padre di Filippino Lippi* (inv. 1890 n. 1485), attribuito al figlio sulla base delle fonti¹⁹.

Quest'ultima opera faceva parte nel 1675 dell'eredità del cardinal Leopoldo de' Medici, assieme allo stesso *Autoritratto* del Mannozi e agli embrici della Galleria degli Uffizi²⁰. Del resto, nella collezione del cardinal Carlo, fratello di Cosimo II, si trovavano le "tegole" dipinte da Fra' Bartolomeo con figure del *Salvatore*, *Santa Caterina delle ruote* e *San Pietro Martire*, di cui le prime due sono identificabili con i sopra menzionati *Ecce Homo* della Galleria Palatina e *Santa Caterina* del Museo di San Marco²¹. La tradizione fiorentina cinque-seicentesca della pittura ad affresco su

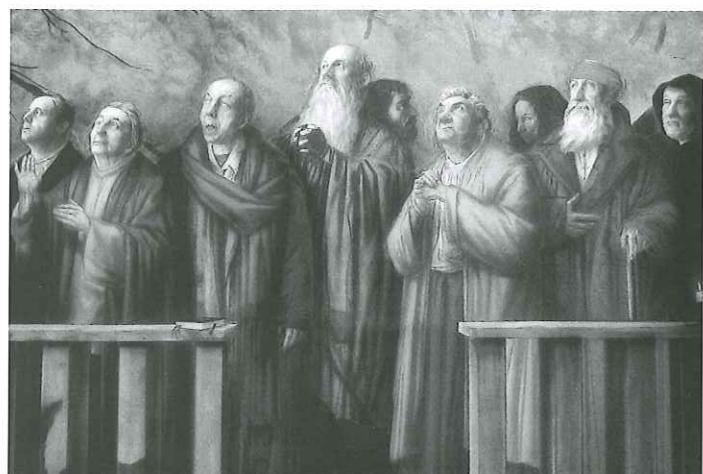


Fig. 13. Particolare dell'affresco di Silvestro Pistolesi, 2003, Chiesa di San Martino, Castagno d'Andrea, San Godenzo (FI), realizzato nell'arco di fronte al presbiterio, sulla parete destra della navata (riproduzione gentilmente fornita dal parroco Don Bruno Brezzi).



Fig. 14. Luigi Falai, affresco su embrice con volto maschile, 2003, Casa parrocchiale della Chiesa di San Martino, Castagno d'Andrea, San Godenzo (FI) (ripresa fotografica autorizzata dal parroco Don Bruno Brezzi).

embrice e tegola ha trovato una certa continuità nell'opera di uno dei più grandi pittori del XX secolo: Pietro Annigoni. Trasferitosi a Firenze nel 1925, egli ebbe qui modo di apprendere la lezione della pittura murale rinascimentale, oltre che di frequentare personalità del calibro del letterato Renzo Simi (1889-1943), autore nel 1913 dell'edizione critica de *Il Libro dell'Arte* di Cennino Cennini. Il primo grande ciclo affrescato del Maestro risale agli anni 1937-1941 e venne realizzato proprio nel convento di San Marco. Inoltre è ben noto che i filoni principali della sua produzione pittorica furono i soggetti religiosi e la ritrattistica.

A tal proposito è particolarmente significativo che il percorso espositivo del Museo Pietro Annigoni, di recente apertura presso Villa Bardini a Firenze, già dimora del noto collezionista d'arte e antiquario Stefano Bardini, si apra con l'embrice dell'*Autoritratto*, datato al 1932 e

siglato in basso a destra con la "firma" autografa "C+++".

La pittura è resa con tonalità scure che quasi la confondono cromaticamente con il colore dell'embrice; a una visione ravvicinata si apprezzano la porosità e la rugosità della preparazione e del supporto sottostanti. Le sponde laterali, alquanto sporgenti rispetto alla pittura, chiaroscurano il volto e consentono un'agevole manipolazione dell'embrice. Concorro con quanto scritto nel pannello esplicativo di fianco, secondo cui l'artista si è avvalso "dell'insegnamento dell'Antico anche grazie all'uso di una tecnica [...], alla cui definizione lavora con cura scientifica recuperando antiche formule".

Nella collezione del Museo figura anche il *Ritratto del padre di Stefanelli* realizzato negli anni '30 ad affresco su embrice. La stessa tecnica venne impiegata dal Maestro sia per opere quali *Il nipote di Silvano trattore in Via dei Cerchi*, oggi di Collezione privata, sia per commissioni

prestigiose, come il *Ritratto di S.A.R. il Duca di Edimburgo* nel 1965.

Ma con Annigoni la tecnica si evolve dal piccolo formato a una pittura a scala monumentale, o meglio a scala di affresco murale.

Mi riferisco in particolare alla *Crocifissione* della Chiesa di San Martino a Castagno d'Andrea, nel comune di San Godenzo, Firenze, realizzato nel 1958 e arricchito nel 1968 con le figure della *Madonna Addolorata* e di *San Giovanni Evangelista* affrescate sui pilastri di imposta dell'arco absidale (Figg. 8-9).

Le peculiarità tecniche e materiche del Crocifisso testimoniano una profonda conoscenza dei procedimenti pittorici tradizionali e un'attenzione alle relative problematiche conservative²².

La prima idea di una "affresatura" nel catino absidale per commemorare il pittore natio Andrea del Castagno venne sostituita dalla felice intuizione di Annigoni di affrescare un Crocifisso su una struttura indipendente dalla muratura.



Fig. 15. Massimo Buccioni, due affreschi su embrice con volti maschili, 2003, Casa parrocchiale della Chiesa di San Martino, Castagno d'Andrea, San Godenzo (FI) (ripresa fotografica autorizzata dal parroco Don Bruno Brezzi).

Da Londra, dove attendeva al ritratto della principessa Margaret, Annigoni fece richiesta delle misure precise del presbiterio al fine di disegnare il progetto di una croce in cemento armato, che, approvata dalla Commissione Diocesana giudicante, venne eretta nel mese di Luglio 1957, "seguendo alla lettera i Suoi consigli".

Ne risultò una grande croce, posta dietro l'altare maggiore, in cemento armato con tondelli di ferro da 10 mm, alta 6 m dal pavimento, con un basamento interrato di 165x50 cm e tronco largo 120 cm e spesso 20 cm. "Su questa struttura robusta sono stati applicati tabelloni (gronde) di laterizio, murati col piede all'interno; e così attraverso fori rotondi anche nello spessore della croce, l'aria dovrebbe circolare all'interno nell'intercapedine libera sotto il piano del cotto, sottraendo umidità".

Alla base della croce e ai lati del car-

tiglio sono ancora visibili i fori per l'aerazione (Fig. 10), definiti una "precauzione necessaria" alla stesura dell'arriccio, ed evidentemente funzionali anche alle successive fasi di presa e consolidamento dell'intonaco e di carbonatazione della calce. Oggi tali fori contribuiscono alla traspirazione della struttura e dell'intonaco. Per realizzare il supporto vennero impiegate maestranze locali e volontari. I tabelloni di cotto, acquistati per l'occasione a Pontassieve dalla Fornace Laterizi della Ditta Vivoli Gino fu Giuseppe, vennero applicati ai primi di Agosto 1957 (Fig. 11). Di lì a poco venne esposto il bozzetto del Crocifisso di mano di Annigoni (Fig. 12), che venne sottoposto anche all'illustre parere di Ugo Procacci, allora Soprintendente alle Gallerie fiorentine, "che si pronunciò verbalmente in senso favorevole". Mentre il Maestro sull'impalcatura di

legno affrescava, quasi come in un cantiere medievale, coadiuvato dal muratore che stendeva "volta volta l'intonaco" di preparazione, i discepoli Luciano Guarnieri e Antonio Ciccone, quest'ultimo addetto alla preparazione dei colori e allo spolvero, "si sbizzarrivano nel dipingere in affresco su tegole con l'arriccio preparato dal muratore Vannucci, le teste dei castagnini più simpatici ed originali".

Oggi, presso la parrocchia della Chiesa di San Martino, sono conservati gli embrici dipinti dagli allievi di Annigoni quali studi preparatori per il grande affresco realizzato nel 2003 da Silvestro Pistolesi, nell'arco della parete di destra di fronte al presbiterio (Fig. 13). I volti dipinti da Buccioni e Falai (Figg. 14-15) attestano la continuità di una tecnica antica che da Fra' Bartolomeo è giunta al presente attraverso la pratica artistica e di bottega.

Nei laboratori di restauro l'insegnamento teorico della tecnica dell'affresco si completa spesso con la realizzazione di piccoli saggi pittorici su embrici e tegole da parte degli allievi. E non potrebbe essere altrimenti, perché la conoscenza delle tecniche antiche è premessa imprescindibile per sapere come preservarle.

Note

1. Per la valenza del supporto in una pittura murale e le implicazioni conservative rimando a C. GIANNINI, *Materiali e procedimenti esecutivi della pittura murale*, con la collaborazione di D. Tapete, Saonara (PD) 2009, pp. 7-19.
2. F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, ed. Firenze 1975, voce *embrici*, p. 57.
3. IBID.
4. In passato i vecchi intonaci venivano scalpellati e picchiettati prima di apporre gli strati preparatori per nuove pitture murali.



5. Archivio Convento di San Marco Firenze, Loddi, 1736, c. 181 [c. 225]. Per una descrizione puntuale degli embrici e delle relative vicende storiche si vedano le schede di catalogo nn. 48-55 in *Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco: l'età di Savonarola*, S. PADOVANI (a cura di), con la collaborazione di M. SCUDIERI e G. DAMIANI, Catalogo della mostra, Venezia 1996, pp. 180-185.

6. Rispettivamente inv. 1890 nn. 8520, 8517, 8512, 8519, 8518, 8514, 8516, 8513.

7. S. MELONI TRKULJA, *Pittura del Settecento nel chiostro di San Domenico, nel convento, nel museo*, in *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, vol. II, Firenze 1990, p. 360.

8. Un effetto simile è riscontrabile nel *Cristo portacroce* dello stesso Fra' Bartolomeo, affresco staccato dall'Ospizio della Maddalena, oggi esposto sulla parete opposta a quella degli embrici. L'immagine è concepita come un'apparizione al di là di una finestra quadra, resa con la pittura illusionistica di stipiti in pietra grigia e la medesima sequenza di pennellate scure e chiare nel finto spessore.

9. *Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, cit., scheda 56, pp. 185-186.

10. Poiché la figura presenta una sua cornice dipinta, parrebbe una ridondanza l'uso, in origine, di ulteriori due riquadrature.

11. Otto tondi in stuoia potrebbero essere identificabili con la serie documentata a Villa La Petraia nel 1760, mentre di altri "dua tondi a fresco ben grandetti" alla Villa di Pratolino parla nel 1634 Niccolò Migliorucci nella lettera al cavalier Inghirami, specificando che all'occorrenza "si possono portare dove un vuole" (si veda E. BOREA, *Nota sui 'capricci' di Giovanni da S. Giovanni agli Uffizi*, in "Prospettiva", IV, 1976, pp. 35-38).

12. O.H. GIGLIOLI, *Giovanni da San Giovanni (Giovanni Mannozi, 1592-1636): studi e ricerche*, Firenze 1949, p. 103.

13. F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. F. RANALLI (a cura di), Firenze 1846, vol. IV, p. 235.

14. ID., p. 244.

15. GIGLIOLI, cit., pp. 99 e 102.

16. S. MELONI TRKULJA, *Luca Giordano a Firenze*, in "Paragone", 267, 1972, pp. 33-34.

17. La ricostruzione completa delle vicende storiche e artistiche della Chiesa è stata recentemente pubblicata in L. SEBREGONDI, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze: percorsi storici dai templari all'ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005, corredata con la documentazione d'archivio da cui sono stati tratti i passi riportati nel testo.

18. Per l'aneddoto su Andrea del Sarto che "ritrasse se medesimo in un tegolo" si veda G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. BETTARINI (a cura di), vol. IV, Firenze 1976, p. 387.

19. Ricordo anche l'*Autoritratto* su embrice del Pontormo al Museo Civico "Amedeo Lia" di La Spezia.

20. Cfr. BOREA, cit.

21. M. CHIARINI, *Fra' Bartolomeo, i Medici e il ritorno della Pala Pitti*, in *Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, cit., p. 48.

22. Le informazioni di seguito riportate sono tratte da A.M. FORTUNA, *Annigoni: il centenario dell'Andrea e gli affreschi della chiesa; con parecchi documenti e qualche nazzicata della boce dell'Andrea a venti anni dalla dipintura*, Il Castagno d'Andrea, Firenze 1978, e mi sono state cortesemente confermate dal parroco Don Bruno Brezzi.

Ringraziamenti

Si ringraziano la Dr.ssa Maria Prunai Falciani, Direttrice della Biblioteca Medicea Laurenziana, per l'autorizzazione al sopralluogo e alle riprese fotografiche nel Convento della Maddalena in Pian di Mugnone, e la Dr.ssa Luciana Bigliuzzi per la gentile collaborazione.

Inoltre un particolare ringraziamento va a Don Bruno Brezzi, parroco della Chiesa di San Martino a Castagno d'Andrea, per la totale disponibilità nel mostrarmi le opere conservate nella chiesa e nella parrocchia e per avermi fornito copia di contributi bibliografici e delle fotografie d'epoca.

* Laureato in Scienze e Tecnologie per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali, è stato borsista all'Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali (ICVBC) del CNR di Firenze. Dottorando di ricerca in Scienze della Terra presso l'Università degli Studi di Firenze, i suoi interessi di ricerca sono rivolti alla diagnostica applicata allo studio dei materiali e delle tecniche artistiche di beni mobili e alle ricerche interdisciplinari finalizzate alla conservazione e al restauro di siti archeologici e monumentali.



Desenzano del Garda. Il Duomo Un intervento mirato per la conservazione dei prospetti

Laura Della Badia*



Fig. 1. La facciata del Duomo di Desenzano, dopo l'intervento di restauro effettuato dalla ditta trentina TECNOART.

Il Duomo di Desenzano del Garda rappresenta il più fulgido esempio di stile tardo rinascimentale nella provincia di Brescia, ricco di testimonianze interessanti non solo come *L'ultima Cena* di Gian Battista Tiepolo, che conserva al suo interno, ma anche per l'impianto della sua facciata e di tutto l'edificio: lo stile classico dell'architetto Giulio Todeschini si collega a quello del Sanmicheli e dello Scamozzi. La facciata manifesta già elementi barocchi, richiamando opere famose come la Chiesa del Gesù a Roma del Vignola.

In vista delle celebrazioni per i 400 anni della sua consacrazione (6 dicembre 1911), la Parrocchia di Santa Maria Maddalena ha stabilito di realizzare un riordino generale del complesso monumentale, attraverso una serie di interventi mirati di restauro conservativo realizzati dalla TECNOART, azienda trentina specializzata in questo settore, che ha eseguito il lavoro su tutti i prospetti esterni dell'edificio (Fig. 1). Con l'obiettivo di salvaguardare l'integrità del monumento, rispettandone i caratteri peculiari e originari, i lavori si sono basati su metodologie in grado di garantire la conservazione dei materiali, assicurandone la funzionalità e la durata nel tempo.

La scelta dei materiali utilizzati è stata fatta, quindi, nel rispetto delle qualità e delle caratteristiche fisico-chimiche di quelli preesistenti. Nel dettaglio, i lavori hanno riguardato: la facciata principale (offuscata da uno strato di pigmentazione sintetica), tutti i prospetti esterni perimetrali molto degradati, con relativi apparati decorativi, e il campanile (il cui intonaco era ormai ridotto a pochi frammenti).