Palma il Vecchio

La riflettografia in infrarosso

Dopo il consolidamento

I primi tasselli di pulitura

solventi di diversa natura, per una ragione logica e di sicurezza sempre pertinenti allo scopo da raggiungere, si capiva che i residui scuriti della ridipintura ottocentesca si potevano rimuovere solo attraverso l'azione meccanica del bisturi. Così è stata fatta la pulitura: lunga e paziente, supportata da considerazioni oggettive e da una grande soddisfazione personale che non teneva conto dell'impegno. Tuttavia, malgrado le difficoltà, le ridipinture si alleggerivano e sparivano per lasciare al loro posto il colore autentico finalmente originale della pittura del Cinquecento. Così sta rinascendo, poco a poco, l'opera di Jacopo Palma il Vecchio, superba espressione di un artista ben inserito nel suo tempo, particolarmente sensibile alla qualità del colore, alla chiarezza dell'immagine religiosa. Il lavoro continua verso la fase finale: il restauro pittorico. Avrà il compito di risarcire tutte le perdite subite e restituire, attraverso un cambiamento tangibile, l'integrità e la bellezza. È anche la fase in cui le emozioni, che si sono accese durante la pulitura, si completano, in attesa di quell'intensa soddisfazione finale che deriva dalla consapevolezza di aver fatto qualcosa di speciale.

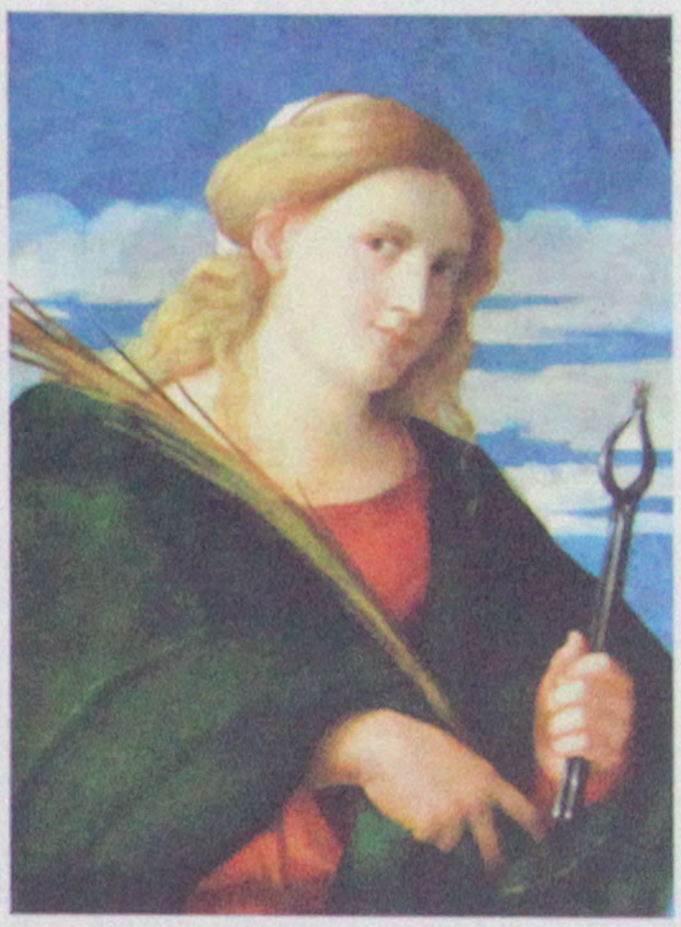
Minerva Tramonti Maggi e Alberto Sangalli

Storia di fantasmi. I polittici di Serina

Sorprendente, entusiasmante, travolgente!
Vorrei iniziar così, far comprendere lo stato d'animo che ha accompagnato il nostro gruppo di lavoro nei lunghi mesi di attività attorno a otto splendide tavole dipinte da Palma il Vecchio.
Giunte a Bergamo dopo il disperato appello di Marina Gargiulo, funzionario responsabile della Soprintendenza di Brera che, arrivata nel mio laboratorio per un sopralluogo programmato, si rammaricava di come uno dei capolavori della terra bergamasca fosse in grave pericolo, in uno stato così precario e preoccupante da far pensare al peggio.
Che fare? Dove recuperare i fondi per un restauro tanto complesso e delicato?
La prima reazione fu di chiedere appuntamento ad Angelo Piazzoli, sempre sensibile al tema "tutela, valorizzazione, promozione" come recita il nostro "Codice dei beni culturali e del paesaggio". Immediata ed entusiastica la sua adesione e con essa la disponibilità economica della Fondazione Credito Bergamasco. Da qui è partita la folle macchina organizzativa: monitoraggio ambientale, studi preliminari per la movimentazione delle opere, fermatura della superficie pittorica con veline di protezione che non permettessero al colore di cadere rovinosamente sul mobile della sagrestia sopra cui l'opera era esposta. Per molti mesi il gruppo di lavoro che nel frattempo si era strutturato si è confrontato con i più diversi operatori del settore per individuare la via giusta da percorrere, ipotizzando diverse soluzioni e d'ognuna valutando criticità e benefici. Con Marina Gargiulo che, nella sua direzione dell'intervento, non s'è mai risparmiata. Ogni settimana presentandosi al consueto appuntamento per condividere l'avanzamento di un pensiero che poco a poco diveniva una filosofia d'intervento. Poiché la peculiarità di questo restauro, e il susseguirsi di emozioni, sono risultati evidenti fin dal primo approccio alle opere: un caso "clinico" di fronte al quale la prima sensazione è stata di totale smarrimento.
Che fare? Come poter intervenire al meglio cercando di mantenere quanto i colleghi del passato avevano deciso di realizzare secondo criteri dettati dalla sperimentazione dell'epoca e dalle loro esperienze quotidiane? Come agire per riottenere, per quanto

In corso di pulitura

A fine pulitura



Sant'Apollonia, dopo il restauro

attuabile, ciò che l'artista aveva immaginato e realizzato a suo tempo, ciò che era sua intenzione trasmetterci e proporci come immagine?
Le otto tavole, all'inizio, apparivano "fantasmi" nascosti da un velo bianco che lasciava trasparire un'immagine semplificata, restituendo qualche linea di contorno e mettendo in evidenza tutte le problematiche esistenti. Soprattutto la presenza di innumerevoli sollevamenti, di differenti entità, non solo piccoli e diffusi ma pure grandi come una noce aperta a metà. La drammaticità era insita nel legno usato quale supporto, portato a un'innaturale spianatura, com'era uso fare quando Luigi Cavenaghi, nel 1910, mise mano a queste tavole. Un problema di complessa soluzione per cui si è rivolti a professionalità specifiche e di altissimo profilo; i tecnici dei supporti lignei Leone Algisi, che ha condiviso tutta quest'esperienza fin dal suo nascere, e Ciro Castelli dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, ormai di casa a Bergamo dopo aver collaborato con noi anche per il Polittico di Ponteranica di Lorenzo Lotto.
Ci siamo così resi conto che quanto all'apparenza risultava essere solo un puro effetto meccanico – il lavoro sul legno e la modifica della curvatura delle tavole – avrebbe condotto alla soluzione del problema riproposti si in tutti questi anni e che si era abituati a dover affrontare ciclicamente classificandolo, in maniera inadeguata, "manutenzione ordinaria". Senza questa delicata operazione non avrebbe avuto senso l'intervento di restauro e, in particolare, la rischiosa e gravosa fermatura del colore.

Grande è stata l'emozione quando abbiamo iniziato la rimozione degli strati soprammessi. In letteratura queste tavole sono tradizionalmente descritte come in "precario stato di conservazione", "molto ridipinte", "stravolte nella loro stesura originaria" e quindi nessuno si era mai azzardato a rimuovere alcunché, nella paura di non trovare più nulla o di trovare ben poco dell'opera di Palma. Le analisi diagnostiche, in questa fase, sono risultate fondamentali per poter procedere in totale sicurezza e per poter capire dove agire non avendo alcun dubbio. Le ridipinture nei cieli sono risultate essere una corposa stesura di blu di Prussia, pigmento giunto in Italia dopo il 1720 e diffusosi rapidamente, largamente utilizzato da artisti come Gianbattista Tiepolo, e quindi incompatibile con la scelta di pigmenti fatta in origine da Palma che utilizzava, come si può immaginare, una tavolozza evidentemente veneziana di fine Quattrocento. Come pure in San Francesco e San Giovanni, i due santi appartenenti all'ordine inferiore del Polittico della Presentazione; i panneggi delle vesti in essi reinterpretati con una stesura pittorica molto vicina all'originale nel modellato ma con un tono decisamente più abbassato e morbido. Ridipinture che celavano colori brillanti con accostamenti azzardati, quasi a creare uno shock visivo. Ne sono un chiaro esempio Santa Apollonia, con i suoi azzurri avvicinati al rosso, al verde e al giallo. Come pure San Giacomo: orpimento, cinabro, azzurrite, resinato di rame steso in innumerevoli velature sovrapposte, accostati con sapienza, grande tecnica e con l'intento di incantare lo spettatore, mostrano la grande poliedricità di un artista che non segue un canone prestabilito e condiviso con i suoi contemporanei. Un intervento di notevole invasività di cui si immaginava l'autore in Luigi Cavenaghi – un dato poco convincente trattandosi del "principe" dei restauratori, uno straordinario professionista sempre attento e rispettoso dell'opera d'arte – ma le stesure di tempera invecchiata, tanto tenace e indurita, fugavano ogni dubbio, non potendosi ricondurre ai primi del Novecento e collocandosi in un'epoca più remota. Una tesi rafforzata dalla lettura di un testo di Adolfo