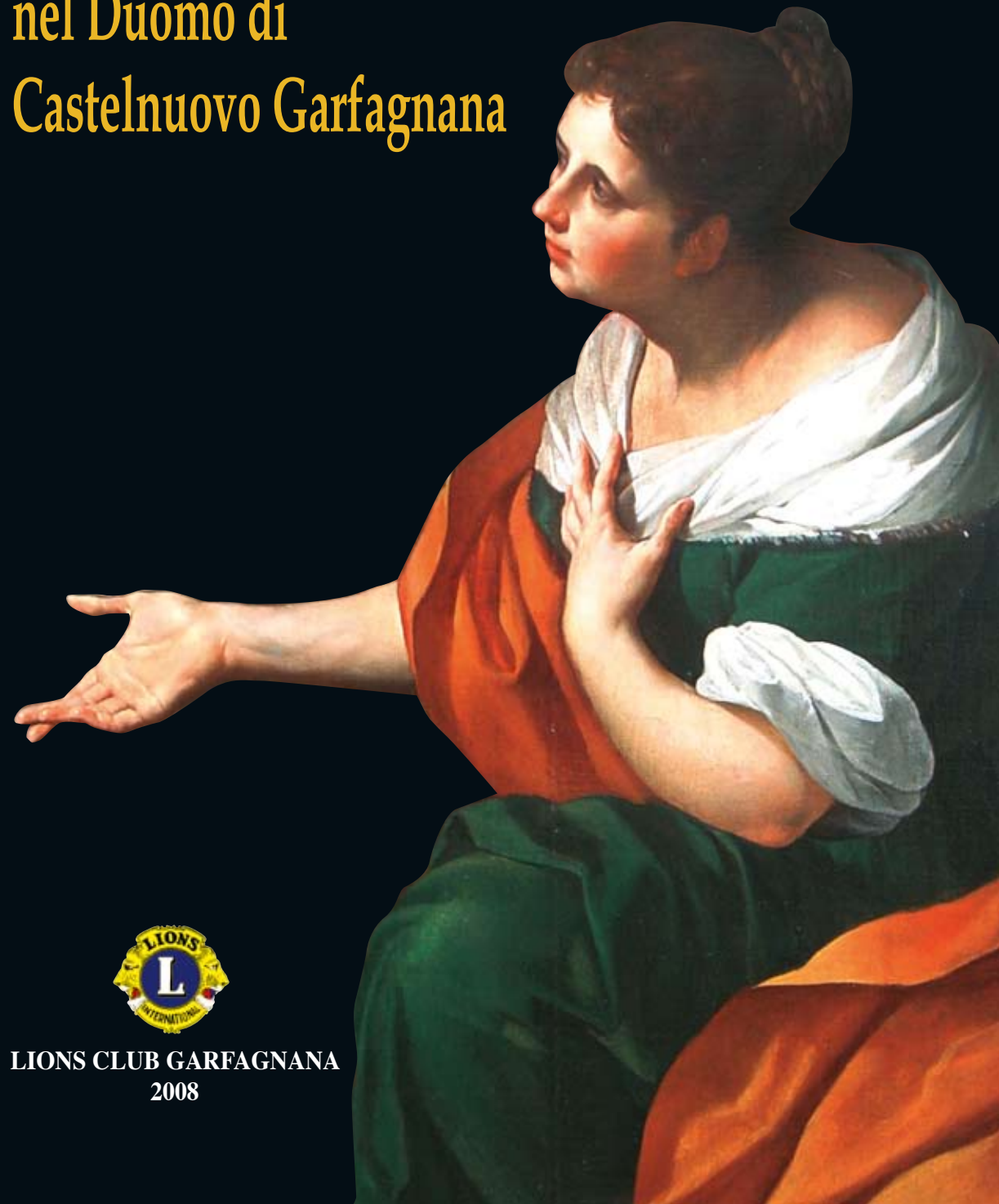


L'apparizione della Madonna a Caravaggio:  
il dipinto di Giovan Domenico Lombardi  
nel Duomo di  
Castelnuovo Garfagnana



Lions Club Garfagnana  
Soprintendenza ai Beni A.A.A.S.  
Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca



LIONS CLUB GARFAGNANA  
2008

**L'apparizione della Madonna a Caravaggio:  
il dipinto di Giovan Domenico Lombardi  
nel Duomo di Castelnuovo Garfagnana**





Lions Club Garfagnana  
Soprintendenza ai beni A.A.A.S.  
Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca

# **L'apparizione della Madonna a Caravaggio: il dipinto di Giovan Domenico Lombardi nel Duomo di Castelnuovo Garfagnana**

testi di Paola Betti  
Chiara Carrara

©Lions Club Garfagnana  
Proprietà artistica e letteraria riservata  
Ogni riproduzione, anche parziale è vietata

Edizione maggio 2008

Realizzazione  
*Foto Pastrengo Bagni di Lucca (Lu)*

Progetto Grafico  
*Studio Pastrengo*

Referenze fotografiche:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, Archivio dell'autore  
Tutte le altre Archivio Chiara Carrara

## SOMMARIO

- 9 Paola Betti  
**Giovan Domenico Lombardi,  
protagonista del primo Settecento lucchese**
- 13 Paola Betti  
**L' apparizione della Vergine alla fanciulla di Caravaggio**
- 19 Chiara Carrara  
**Cenni sulla tecnica di esecuzione**
- 23 Chiara Carrara  
**Analisi stratigrafica al microscopio ottico polarizzatore  
su campione di colore prelevato in corrispondenza del  
manto della Vergine per determinare la composizione  
mineralogica delle stesure pittoriche e la relativa  
collocazione stratigrafica.**
- 25 Chiara Carrara  
**Stato di conservazione e cause di degrado**
- 27 Chiara Carrara  
**Il Restauro**



*Il Lions Club Garfagnana anche quest'anno ha dedicato parte del proprio impegno alla salvaguardia e alla valorizzazione di opere d'arte del territorio di competenza.*

*Su segnalazione di Mons. Gianfranco Lazzareschi e dell'arch. Pietro Biagioni, la scelta è caduta su un dipinto di Giovan Domenico Lombardi, protagonista del primo Settecento lucchese, conservato nel Duomo di Castelnuovo di Garfagnana, da poco riportato agli antichi splendori.*

*Nello stesso Duomo, tra l'altro è conservata un'altra tela del Cinquecento: "La Sacra conversazione", anche questa restaurata dal Lions Club Garfagnana nel 1999.*

*L'intervento del Lions Club non vuole limitarsi al solo restauro, benchè importantissimo per la conservazione dell'opera, ma è anche finalizzato alla migliore conoscenza dell'autore del quadro e delle tecniche di restauro messe in atto. A tal fine è stata redatta questa pubblicazione, per la realizzazione della quale, intendo ringraziare la dott.ssa Chiara Carrara e le sue collaboratrici Silvia Zecchini e Morena Buoni di Lucca, per l'ottimo lavoro di restauro effettuato, la dott.ssa Paola Betti per la descrizione storica scritta e la Soprintendenza di Lucca, nella persona della dott.ssa Antonia D' Aniello, per la direzione dei lavori. La Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca e il suo Presidente Ing. Dott. Gian Carlo Giurlani, che ormai da anni collabora alle nostre iniziative, per il generoso contributo elargito. Infine intendo ringraziare tutti i soci del Club che con il loro impegno hanno reso possibile la realizzazione di questo Service.*

*Il Presidente Lions Club Garfagnana  
Franco Mori*



Paola Betti

## Giovan Domenico Lombardi, protagonista del primo Settecento lucchese

Intrigante figura di artista poliedrico, impegnato nei più diversi generi tematici – la storia sacra, il ritratto, il paesaggio, le bambocciate e la natura morta – Giovan Domenico Lombardi (Lucca 1682-1751) domina da protagonista la scena pittorica lucchese della prima metà del Settecento. Tra i destinatari delle sue opere si contano gli esponenti più illustri del patriziato locale - i Garzoni, i Buonvisi, i Pini, i Mazzarosa – ma numerosi sono anche i lavori realizzati per le chiese della città e del contado oppure inviati in altri centri, come ricordava il suo più antico biografo, Tommaso Francesco Bernardi, alludendo a dipinti eseguiti “per Paesi Oltramontani”<sup>1</sup>. Gli studi condotti di recente sull’artista hanno permesso di ricostruirne, almeno in parte, l’abbondante catalogo, costituito per lo più da pitture su tela, ma anche da affreschi e di far emergere l’elevata tenuta qualitativa che ne impronta la produzione. Appare lecito, quindi, convalidare il giudizio estimativo espresso sul finire del Settecento dallo storiografo Luigi Lanzi. Questi sosteneva, infatti, che se il Lombardi “non visse nella luce di Roma come il Cav. Batoni suo allievo, ... n’era degno a par del Batoni, o più”<sup>2</sup>, portando come saggio del suo talento le due grandi tele con *Storie del Beato Bernardo Tolomei*, condotte per la chiesa lucchese di San Ponziano e oggi nella tribuna di San Romano.

Ai fini della sua formazione scarsa incidenza pare doversi attribuire alla giovanile frequentazione del cortonesco Giovanni Marracci, mentre dalle opere dei concittadini Pietro Paolini e Girolamo Scaglia sembra ricavare la cura per la resa degli effetti luministici e per la descrizione dei costumi e delle ambientazioni. Stando alla testimonianza del Bernardi l’Omino completò la propria educazione compiendo un viaggio di studio in Lombardia e nel Veneto, dove a contatto con le novità che venivano allora presentate sulla scena figurativa veneziana e con i lavori realizzati dai celebri maestri del

Cinquecento - Tiziano, Tintoretto e soprattutto Veronese - egli acquisì una “maniera più vaga di colorire”<sup>63</sup>. In particolare l’affinità con le modalità espressive del Caliarì sembra connotare l’intera parabola produttiva del Lombardi dal *Martirio di San Romano* condotto nel 1719 per l’omonima chiesa lucchese alla coeva *Adorazione dei Magi* destinata a San Nicolao e ora a Villa Guinigi, all’*Annunciazione* di Palazzo Mansi (fig. 1), dove la ricchezza degli effetti atmosferici, la scelta di una gamma cromatica solare e l’uso di un analogo repertorio fisionomico dimostrano il debito nei confronti del Veronese.



1

I disparati ingredienti culturali che compongono il linguaggio dell’Omino venivano colti con il consueto acume dal Lanzi, secondo il quale il pittore formò “lo stile su gli esempi del Paulini, e lo migliorò studiando in Venezia gli ottimi coloritori e osservando anche i bolognesi”, in Lucca ben illustrati dal Lanfranco di Santa Maria del Carmine e dalle opere del Reni e del Guercino allora conservate tanto nelle chiese che nelle collezioni private cittadine. Sebbene le fonti tacciano in proposito, la critica più recente tende a riconoscere nella produzione del Lombardi evidenti sintomi di un suo soggiorno nella città papale. Qui il pittore dovette guardare alle opere del Poussin, ammirate per la variegata manifestazione degli affetti sposata ad impianti compositivi di gusto scenografico – ne costituiscono una magistrale interpretazione le *Storie del Beato Bernardo Tolomei* – e gli esponenti della locale corrente classicistica, come il Maratta, Francesco Trevisani e Pier Leone Ghezzi. Significativi esempi del ruolo svolto da questi ultimi impulsi culturali nella definizione del personale idioma

Fig. 1  
Giovan Domenico Lombardi  
*Annunciazione*  
Lucca, Palazzo Mansi

dell'artista risultano la *Sacra Famiglia* (fig. 2) eseguita tra il 1724 e il '25 su commissione del conte Lorenzo Antonio Sardi per la chiesa di Sant'Anna e le due affollate tele raffiguranti un pontefice che conferisce il cappello cardinalizio a un prelado (Roma, Museo di Palazzo Braschi), dove peraltro si ha modo di ravvisare il notevole talento dispiegato dal Lombardi nell'ambito della ritrattistica.

Allo stato attuale delle conoscenze l'attività del pittore appare cronologicamente inquadrabile tra l'*Assunzione della Vergine* affrescata nel 1707 nel catino absidale di San Jacopo a Galliciano e la pala con *San Gregorio che intercede presso l'Addolorata per le anime del Purgatorio*, recante l'anno 1746, conservata nella chiesa del Suffragio a Rovereto, allora parte del Tirolo austriaco. Quest'ultimo lavoro convalida la testimonianza delle fonti che riferivano di dipinti eseguiti dal Lombardi per "Paesi Ultramontani", insieme ad un'altra tela rappresentante l'*Angelo Custode* contrassegnata dall'arme e dal nome del committente, il lucchese Bernardino Baroni. L'invio di opere dell'artista al di fuori dei confini della Repubblica o dell'Italia dell'epoca era certo favorito dall'intenso dinamismo dei lucchesi impegnati, fin da tempi remoti, nell'attività mercantile. In modo analogo, alla mediazione di un insigne conterraneo dell'Omino dobbiamo la presenza di suoi quadri nella cittadina marchigiana di Osimo, di cui il cardinale Orazio Filippo Spada occupò il seggio vescovile tra il 1714 e il 1724. Egli stesso, infatti, se da una parte allogava al Lombardi alcune tele per il Duomo (ora nel Museo Diocesano), dall'altra agì da intermediario tra il pittore e la famiglia Sinibaldi che commissionò per il proprio altare nella chiesa osimana di San Giuseppe da Copertino una *Crocifissione con la Vergine, la Maddalena e San Giovanni Evangelista*.

Fig. 2  
Giovan Domenico Lombardi  
*Sacra Famiglia*  
Lucca, Sant'Anna



Appartengono ad un differente filone tematico i numerosi lavori dedicati dal pittore alla raffigurazione di scene della vita quotidiana, le cosiddette bambocciate, come la buona ventura, i giocatori di carte o di morra, i concerti, la caccia, recuperando un genere già praticato con successo nel secolo precedente dal concittadino Pietro Paolini. Elementi ricorrenti in queste opere – tra le quali si citano l'*Indovina* della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca e il nucleo proveniente dalla Villa Sardi a San Martino in Vignale, oggi in collezione privata fiorentina – appaiono i volti marcati da una sottolineatura mimica di stampo caricaturale e grottesco, i decisi contrasti chiaroscurali, gli scorci abbreviati, le posture talvolta spinte sul filo dell'equilibrio. Si tratta, in sostanza, di una resa meno filtrata e idealizzante del dato reale, riscontrabile non soltanto nella produzione di genere del Lombardi, ma anche in quella di argomento sacro. Aderiscono a questo orientamento stilistico le tele con scene bibliche della Villa Mansi, oggi delle suore dorotee, a Vorno (fig. 3) e la *Madonna col Bambino e santi* dell'oratorio di San Rocco a Palleroso, presso Castelnuovo, corrispondenti ad un diverso – meno aulico e formale, ma altrettanto degno di interesse – registro espressivo tra i vari sperimentati da questo versatile maestro nel corso della sua carriera artistica.

Fig. 3  
Giovan Domenico Lombardi  
*Mosè fa scaturire l'acqua  
dalla roccia*  
Vorno, Villa Mansi



Paola Betti

## L' apparizione della Vergine alla fanciulla di Caravaggio

La tela, collocata sulla parete sinistra della chiesa di San Pietro a Castelnuovo, raffigura l'Apparizione della Madonna a Giannetta Vacchi avvenuta a Caravaggio (Bergamo) nel 1432. Per la traduzione in immagini di questo evento soprannaturale il pittore si è attenuto sia alla tradizione scritta del miracolo che a quella iconografica codificata nel corso dei secoli. La più importante testimonianza scritta relativa all'apparizione della Vergine a Caravaggio era riportata su un'antica pergamena custodita nella sacrestia del Santuario di Santa Maria del Fonte fino al 1932, quando venne trasferita nell'appartamento vescovile dal quale è scomparsa misteriosamente in data imprecisabile. Il testo riportato sulla pergamena è comunque giunto a noi grazie alla trascrizione fatta eseguire dal vescovo di Cremona Cesare Speciano nel 1599<sup>4</sup>.

Disponiamo così di una dettagliata descrizione dell'episodio, la cui verosimiglianza appare garantita dalle esatte coordinate spaziali e temporali fornite dalla narrazione. Il fatto si colloca nel "giorno 26 maggio alle ore cinque della sera" del 1432, quando Giannetta "di 32 anni di età", era "tutta presa dal pensiero di come avrebbe potuto portare a casa i fasci d'erba che lì [nel campo di Mazzolengo presso Caravaggio] era venuta a falciare per i suoi animali [...]. Quand'ecco vide venire dall'alto e sostare proprio vicino a lei [...] una Signora bellissima e ammirevole, di maestosa statura, di viso leggiadro, di veneranda apparenza e di bellezza indicibile e non mai immaginata". Si tratta della Madonna, apparsa a Giannetta, un'umile popolana, per trasmetterle un messaggio di conversione e penitenza. La Vergine riferisce alla contadina di Caravaggio di avere ottenuto la misericordia del Figlio che "intendeva annientare questa terra a causa

dell'iniquità degli uomini". Perciò ordina a Giannetta di chiedere "a tutti e a ciascuno" di fare penitenza "in onore del mio figlio" e di dedicarle ogni sabato mezza giornata di devozione in "riconoscenza per i molti e grandi favori ottenuti dal Figlio mio per mia intercessione". Stando al racconto riportato sull'antica pergamena, nel rivolgersi a Giannetta la Madonna tiene la braccia aperte, quasi a rafforzare con i gesti le proprie richieste, il volto contrassegnato da un'espressione di intensa afflizione. Al timore di non essere creduta manifestato da Giannetta, la Madonna la rassicura alludendo ai segni tangibili che sarebbero seguiti al loro incontro. L'autore della tela di Castelnuovo sembra avere colto proprio il momento del serrato dialogo tra la Vergine, che rivolge a Giannetta un accorato appello, e la contadina che teme di non essere all'altezza dell'incarico affidatole. Giannetta, comunque, nonostante il suo turbamento, torna a Caravaggio e racconta quanto accaduto. In molti cominciano a visitare il luogo dell'apparizione, trovandovi una fonte mai vista prima, le cui acque provocano la miracolosa guarigione di numerosi ammalati.

Il tralcio visibile in primo piano nel dipinto in esame allude al prodigio del "ramo secco d'albore che fiorì miracolosamente" riferito dal gesuato Paolo Morigia nel suo testo dedicato nel 1599 al santuario di Caravaggio<sup>5</sup>. Un uomo di nome Graziano, non credendo all'apparizione, pianta un ramo secco nel terreno calcato dalla Vergine che miracolosamente germoglia e fiorisce emanando un "odore soavissimo, come di cinamomo, e di balsamo". L'edificio posto sul fondo della tela dovrebbe riferirsi alla chiesa intitolata a Santa Maria del Fonte, costruita sul luogo dell'apparizione, che compare, seppure in forme diverse, in tutte le raffigurazioni dell'episodio e che sul finire del Cinquecento sarebbe stata trasformata in un monumentale santuario.

La venerazione per Santa Maria del Fonte si è diffusa nel corso dei secoli – sulla scia della fama dei prodigi compiuti dalle acque taumaturgiche – un po' in tutta Italia e non solo. A tale proposito è interessante constatare

Fig. 4  
Giovan Domenico Lombardi  
*San Pio V tra Santa Rosa  
da Lima e San Domenico*  
Lucca, Museo Nazionale  
di Palazzo Mansi

Fig. 5  
Giovan Domenico Lombardi  
*San Pio V istituisce la  
Compagnia del Nome di Gesù*,  
Lucca, San Romano



come anche in Garfagnana, a Pianacci presso Villa Collemandina, esiste una chiesa dedicata alla Madonna di Caravaggio. L'opera in esame affronta comunque un'iconografia assai rara, almeno in ambito lucchese, che il pittore ha interpretato attenendosi allo schema tradizionale di questa rappresentazione, ma con l'aggiunta delle due figure dei Santi Francesco di Sales e Luigi di Francia, in verità estranee all'evento narrato, imputabile probabilmente alla corrispondenza onomastica tra questi e alcuni membri della famiglia committente. E' ormai comunemente accolto per questa splendida tela il riferimento a Giovan Domenico Lombardi, accertabile sulla base di considerazioni stilistiche<sup>6</sup>. Particolarmente stringenti appaiono le affinità con il bozzetto dell'Omino raffigurante *San Pio V tra Santa Rosa da Lima e San Domenico* (fig. 4), di recente acquisito sul mercato antiquario per essere esposto nel Museo Nazionale di Palazzo Mansi. Tralasciando la differente identità dei santi effigiati, nelle due opere risultano riproposti in modo palmare tanto l'assetto impaginativo quanto le pose dei personaggi egualmente collocati sulle nubi in atteggiamenti di adorazione e di preghiera.

Dalla consultazione delle Visite pastorali condotte nel corso del Settecento a Castelnuovo, parte della Diocesi di Lucca anche se sottoposta al Ducato di Modena e Reggio retto dagli Estensi, si deduce che l'attuale ubicazione del dipinto in esame non corrisponde a quella originaria. Il 21 giugno del 1718 Genesio Calchi, vescovo di Lucca, visitava l'oratorio di Sant'Antonio Abate a Castelnuovo riscontrandovi l'esistenza di tre altari, il maggiore dedicato al santo titolare, quello a sinistra ai Santi Crispino e Crispiniano e infine quello "a cornu Epistole nuovamente fatto" consacrato alla Madonna di Caravaggio<sup>7</sup>. Apprendiamo inoltre che con contratto rogato da Ser Marco Giuseppe Gherardi di Castelnuovo il 13 marzo del 1716 Alessandro Giananti di Magnano, località presso Villa Collemandina, lasciava Lire 25 l'anno per la celebrazione di messe all'altare della Madonna di Caravaggio, altare che dovette essere fondato proprio in quell'occasione dato che non lo troviamo citato nella dettagliata relazione della visita compiuta nello stesso oratorio nel 1710 da Monsignor Orazio Filippo Spada. In effetti dall'atto notarile ora ricordato si ricava che Alessandro Giananti "mosso dal zelo del culto, e maggior gloria d'Iddio e dalla devoz.e profondissima che sin dal tempo che abitava in Milano, e dappoi hà umiliato e professa all'insigne, e miracolosa sempre venerabile Immagine della SS.ma Vergine detta di Caravaggio, hà [...] risoluto di erigere un Altare a sue proprie spese, dotarlo, e costituire Iuspatronato semplice Ecclesiastico, o Cappellania perpetua all'Altare medesimo con l'obbligo sino ad ora non introdotto della Santa Messa dell'Alba. E riflettendo quanto sia per essere di comodo, et utile alla Nobile Terra di Castel.o in particolare per li operari, e numerosi passeggeri, riguardato più volte l'oratorio di S. Ant.o Abate notevolmente accresciuto, e con decorosi ornamenti, nobilitato dalla pietà de i devoti, e cospicua attenzione de suoi Presidenti [...] il Giananti "promette e si obbliga di fare a proprie spese, costruire, et erigere un Altare di decente ornamento nella suddetta

Chiesa di S. Antonio Abate all'incontro dell'Altare de Santi Crispino e Crispiniano [...]”<sup>8</sup>.

Passando ora a considerare la chiesa di San Pietro, sappiamo che nel 1755 al suo interno si trovavano 11 altari, elencati con la relativa dedicazione nel resoconto della visita condotta in quell'anno da Monsignor Giuseppe Palma<sup>9</sup>. Diversa è la situazione riscontrabile in occasione della visita effettuata dall'Arcivescovo Martino Bianchi nel 1776, quando veniva registrata l'esistenza di 9 altari, tra i quali uno intitolato alla Madonna di Caravaggio. E che si tratti proprio di quello già collocato nell'oratorio di Sant'Antonio Abate lo si evince dalla notizia riguardante il relativo “Benefizio ordinato dal fù D. Alessandro Giananti di Magnano li 13 Marzo 1716; ha l'obbligo di messe centottantatre da celebrarsi nell'Aurora ...”<sup>10</sup>. Il trasferimento in San Pietro dell'altare della Madonna di Caravaggio con la pala corrispondente dovette avvenire intorno al 1770, quando l'oratorio di Sant'Antonio Abate, insieme a quelli del Suffragio e del Crocifisso, venne soppresso per trasformarlo “ad uso di quartiere per soldati”, progetto mai andato in porto, tanto che nel 1791 venne restituito al culto da Monsignor Filippo Sardi<sup>11</sup>.

La breve ricostruzione storica ora delineata, oltre a testimoniare l'originaria pertinenza della tela, suggerisce di farne risalire l'esecuzione ad un momento prossimo al 1716 – quando viene fondato l'altare dedicato alla Madonna di Caravaggio – come d'altronde appare confermato

Fig. 6  
Giovan Domenico Lombardi  
*Cristo crocifisso tra la  
Madonna, la Maddalena e San  
Giovanni Evangelista,*  
Osimo,  
San Giuseppe da Copertino

Fig. 7  
Giovan Domenico Lombardi,  
*Martirio dei Santi Vittore e  
Corona,*  
Osimo, Museo Diocesano





8

dall'osservazione dei caratteri stilistici. Nel secondo decennio del Settecento la carriera del Lombardi risulta in decisa ascesa, come dimostrano i prestigiosi e impegnativi incarichi che gli pervengono dalla committenza laica e ecclesiastica. Risalgono a quella fase della sua attività i lavori per la chiesa domenicana di San Romano, il veronesiano *Martirio* del santo titolare e le due tele per la Cappella del Nome di Gesù con *San Pietro che risana lo storpio* e *San Pio V che istituisce la Compagnia del Nome di Gesù* (fig. 5), dove si colgono significative assonanze con il dipinto di Castelnuovo nell'angelo in volo ripreso di spalle e nel San Francesco di Sales che trova il proprio gemello nel prelado posto a fianco del pontefice.

Allo stesso decennio appartiene l'attività svolta per la cittadina marchigiana di Osimo grazie all'intercessione o per diretto incarico di Monsignor Orazio Filippo Spada, che tra il 1714 e il '24 ne occupò il seggio vescovile. Con la pala eseguita su commissione della famiglia Sinibaldi per la chiesa di San Giuseppe da Copertino (fig. 6), l'*Apparizione della Vergine* condivide l'impostazione dal sapore vagamente teatrale suggerita dal tendaggio trattenuto lateralmente, come un sipario aperto sulla scena, da un angelo che, seppure in controparte, nelle due opere risulta identico nella posa e nella tenera descrizione dell'epidermide. Così la scultorea tornitura delle forme avvolte in abbondanti panneggi insieme alla calibrata intonazione patetica di pose ed espressioni rivelano l'influsso del Trevisani. L'accento è posto sulla gestualità delle mani, dotate di un'intensa carica comunicativa e rese magistralmente nei sottili passaggi chiaroscurali – si osservino in particolare quelle della Madonna di Caravaggio e di Giannetta – come nel *Martirio dei Santi Vittore e Corona* (fig. 7) condotto dal Lombardi nel 1720 per il Duomo di Osimo su richiesta di Monsignor Spada, dove

Fig. 8  
Giovan Domenico Lombardi,  
*Il Beato Bernardo Tolomei  
assiste gli appestati*  
Lucca, San Romano

l'elegante effigie della santa trova una significativa corrispondenza, per tipo fisionomico e per impostazione statuaria, nelle protagoniste della pala di Castelnuovo. Le medesime considerazioni valgono per le due grandi tele realizzate intorno al 1721 per San Ponziano e ora nel coro di San Romano raffiguranti *Storie del Beato Bernardo Tolomei*, ricche di riferimenti alla cultura pittorica romana del Sei e Settecento, che segnano l'apice della maturità linguistica dell'Omino. In particolare nel *Beato Bernardo che assiste gli appestati* (fig. 8) una simile temperie intimistica impronta gli atteggiamenti e le espressioni, l'uso di una luminosità a tratti abbagliante accentua il candore dei bianchi – si confrontino i camici spiegazzati del chierico con l'aspersorio e di San Francesco di Sales nel dipinto di Castelnuovo – mentre i modelli femminili, i capelli castani raccolti sulla nuca e il collo carezzato da una morbida ombreggiatura, riecheggiano tanto la contadina di Caravaggio quanto la personificazione della Fama nell'ovale allegorico (fig. 9) conservato in Palazzo Mansi.

In sostanza l'*Apparizione della Vergine alla fanciulla di Caravaggio* si iscrive di diritto tra i massimi capolavori concepiti dal Lombardi nel momento in cui la raffinatezza dei suoi mezzi espressivi, evidente soprattutto nella maestosa figura della Madonna, e l'armoniosa rielaborazione dei variegati ingredienti che compongono il suo bagaglio culturale lo portano ad emergere con forza sulla scena artistica lucchese.

Fig. 9  
Giovan Domenico Lombardi,  
*Allegoria della Fama e  
dell'Eternità*  
Lucca, Museo Nazionale di  
Palazzo Mansi



<sup>1</sup> Lucca, Biblioteca Statale (da ora in poi BSL), Ms 1918, c. 93 v..

<sup>2</sup> L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796; ed. cons. a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974, 3 voll., I, pp. 204-205. Sul pittore si vedano A. MARTINI, *Giovanni Domenico Lombardi protagonista del primo Settecento lucchese*, in "Antichità Viva", XXXIII, 1994, 4, pp. 16-22; S. MELONI TRKULJA, *Apertura su Giovanni Domenico Lombardi*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Milano 1994, pp. 328-333; P. BETTI, *Giovan Domenico Lombardi nei Musei Nazionali di Lucca*, Lucca 2003; A. CRISPO, *Itinerari di Giovanni Domenico Lombardi tra Lucca, Roma e il settentrione*, in "Nuovi Studi", 10 (2003), 2004, VIII, pp. 207-221; P. BETTI, *Affreschi a Lucca Chiese, palazzi, ville (1670-1770)*, Lucca 2007, pp. 185-196.

<sup>3</sup> BSL, Ms 1918, c. 93 v..

<sup>4</sup> Cremona, Archivio Storico Diocesano, *Atti della Visita pastorale del vescovo di Cremona Cesare Speciano alla diocesi di Cremona*, 27 aprile 1599, XLII, cc. 97 v.-99 r.. La traduzione del testo latino in italiano cui si fa riferimento è in R. ZIGLIOLI, *Santa Maria del Fonte in Caravaggio. L'apparizione e il santuario*, Sondrio 2003, p. 15.

<sup>5</sup> P. MORIGIA, *Historia della origine della famosa Madonna della Fontana di Caravaggio*, Bergamo 1599, p. 21.

<sup>6</sup> P. BETTI 2003, cit. in nota 2, pp. 48 e 50 e A. CRISPO 2004, cit. in nota 2, pp. 211, 217 e 218, nota 51.

<sup>7</sup> Lucca, Archivio Arcivescovile (da ora in poi AAL), *Visite pastorali* 71, c. 518.

<sup>8</sup> Per la visita del 1710 di Monsignor Spada si veda AAL, *Visite pastorali* 63, c. 389. L'atto è in Lucca, Archivio di Stato, *Notari della Garfagnana*, Marco Giuseppe Gherardi 1608 (1716-1753), cc. nn..

<sup>9</sup> AAL, *Visite pastorali* 132, cc. 5-7.

<sup>10</sup> AAL, *Visite pastorali* 159, cc. 3 r. e 4 r..

<sup>11</sup> La notizia della soppressione è in R. RAFFAELLI, *Descrizione geografica, storica, economica della Garfagnana*, Lucca 1879, p. 36.

Chiara Carrara

## Cenni sulla tecnica di esecuzione

La tela dipinta era provvista di un telaio non originale in legno di pioppo che presentava le caratteristiche tipiche dei telai ottocenteschi. Era infatti costituito da quattro regoli con il bordo interno smussato, riuniti ad incastro sugli angoli mediante l'inserimento di una parte sporgente (maschio o tenone), in un adeguato incavo (femmina o mortasa). Nella parte centrale del telaio era inserita una traversa disposta in senso orizzontale in modo da rendere più solido il telaio viste le estese dimensioni della tela.

La tesi della non originalità del telaio interinale è sostenuta dalla presenza sui bordi della tela, di una doppia fila di buchi causati dall'inserimento dei chiodi, che però non coincide con un'unica fila di buchi presente sul telaio di supporto.

Originariamente la tela era stata ancorata sul telaio per mezzo di chiodi in ferro forgiati a mano; il punto della chiodatura originale sulla tela corrisponde ad una maggiore tensione dei fili, con la tipica formazione delle arcature del tessuto lungo il perimetro (fig.10).

Fig. 10  
Arcuata della tessitura e parti di mestica passate sul retro





2



3

Il supporto tessile è composto in fibra di lino, comunemente usato (come la canapa) per la realizzazione dei supporti per la pittura; i limitati movimenti di estensione e di ritiro in seguito alle variazioni termoisometriche, hanno fatto prediligere l'uso di queste fibre nella fabbricazione dei supporti. La trama e l'ordito sono stati tessuti con armatura a "tela" determinando un tessuto uniforme, compatto e senza rovescio. Il supporto è ottenuto da tre teli disposti in senso verticale ed uniti per mezzo di due cuciture a "sopraggitto". La presenza delle cimose, una sul lato sinistro della pezza esterna e le altre sulle cuciture verticali, dimostra che l'ordito è disposto verticalmente; inoltre la scelta di fare corrispondere alle cuciture le due cimose, rivela l'intento di rendere più stabile e resistente una zona notoriamente fragile della tela e più soggetta a stress meccanici nel corso del tempo.

Sul retro della tela di supporto è rimasto visibile in molte parti un residuo di preparazione pittorica che è oltrepassato sul retro dagli interstizi della trama. In maniera impropria viene utilizzato il termine "preparazione" per indicare una imprimitura colorata o mestica (derivato da mesticare) caratterizzata dall'uso di sostanze grasse, come biacca o creta in olii siccativi o vernici grasse; questa è comunque ben distinta dalla più antica preparazione a base di gesso e colla. La mestica era destinata a ricevere la stesura dei colori ad olio, infatti la sua superficie era molto meno porosa di una comune preparazione a base di gesso e colla. Giorgio Vasari (1568) definisce la mestica un "composto di terre macinate che s'impiastra sopra la tela o tavola da dipingere" e Filippo Baldinucci (1681) un "composto di diverse terre e colori macinati con olio di noce o di lino per dare alle tele o tavole che si vogliono dipingere".

La mestica utilizzata da G.D. Lombardi sui suoi dipinti era generalmente una stesura sottile di colore rosso scuro ottenuta da bolo rosso bruno, che spesso lasciava intravedere l'impronta dell'intreccio della tela sottostante (fig. 11, 12). La tecnica pittorica del Lombardi è molto simile alla tecnica

Fig. 11  
Particolare di una lacuna che mostra lo spessore sottile della mestica

Fig. 12  
Trasparenza della mestica sotto la pittura

adoperata da personaggi di spicco della pittura lucchese della seconda metà del seicento come Pietro Paolini, il quale utilizzava delle basi cromatiche stese sulla mestica, destinate a ricevere la pittura (fig. 13). La tecnica pittorica dei due maestri rivelava però talvolta alcuni difetti, derivati probabilmente dalle percentuali tra leganti e pigmenti che potevano causare, in alcune zone, dei piccoli distacchi a bolla di forma allungata che nel tempo tendevano a staccarsi formando delle larghe screpolature. Esempi di difetti tecnici pittorici relativi ad opere eseguite da G.D.Lombardi sono invece sulla “deposizione di Cristo nel sepolcro” (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi) e su molti altri dipinti da lui eseguiti (fig. 14).

La superficie dipinta assume caratteristiche plastiche svariate a seconda del tipo di pigmento e quantità di legante che siano stati utilizzati. Le campiture con impiego di biacca quali gli incarnati e i panneggi hanno uno spessore leggermente maggiore rispetto al resto del dipinto. La tecnica di esecuzione pittorica risulta veloce e vigorosa, anche se una grande accuratezza viene posta nei passaggi chiaroscurali e tonali piuttosto morbidi e gradual. Essi sono ottenuti con poche pennellate fluide e diluite, sovrapponendo strati di colore non ancora completamente asciutti. In molti punti le linee di contorno che profilano il disegno sono state rifinite e ricoperte con passaggi successivi di pigmento molto leggeri che vanno a ridisegnare le ultime linee di contorno. Alcune particolarità tecniche si possono osservare sulla figura dell’angelo in alto a sinistra dove spesso l’autore ha cambiato le linee di contorno a causa di un pentimento (fig. 15). Un’altra particolarità della tecnica pittorica sta nello sfruttare la tonalità rossastra della mestica sottostante per dare rilievo alle mezze tinte delle zone in ombra, tecnica questa usata comunemente nella pittura su tela dal XVII al XVIII secolo.

L’azzurro della veste della vergine è stata ottenuta con una sottile stesura pittorica pigmentata composta da nero carbone, biacca (bianco di piombo) e aggiunta di ocre gialle che probabilmente è stata realizzata come base cromatica per le stesure successive. Su questa base si trova un film pittorico

Fig. 13  
Particolare che mostra la base cromatica utilizzata sotto l’incarnato della mano della Vergine.

Fig. 14  
Distacco tra stesure pittoriche derivato da un difetto tecnico

Fig. 15  
Pentimento del disegno



13



14



15

composto da bianco di piombo ricoperto da una sottile stesura pittorica pigmentata con biacca e indaco (fig. 16, 17 didascalie). L'indaco veniva spesso utilizzato per le velature di azzurro ma doveva essere inglobato all'interno di altri pigmenti per evitare catastrofiche alterazioni in color caffè.

La vernice protettiva che veniva stesa sulla superficie pittorica doveva conferire ai colori luce profonda e brillantezza e doveva contemporaneamente proteggere il dipinto dagli effetti atmosferici e dalle ripuliture superficiali. Spesso le vernici potevano essere mescolate ai colori per rendere questi ultimi più brillanti e solidi. Erano poste tra uno strato e l'altro di colore, per impedire che l'olio dello strato superiore penetrasse nel sottostante, lasciando quello in vista opaco e inconsistente. Vernici a rapida essiccazione erano invece ottenute con vernice mastice o dammar, disciolte in olii essenziali quali essenza di petrolio o essenza di trementina. A questo tipo di vernici poteva essere aggiunto un po' di colore per rendere la superficie leggermente ambrata. Si presume che il dipinto di G.D. Lombardi non abbia conservato interamente la sua vernice terminale; infatti le analisi condotte al microscopio ottico polarizzatore determinano che sulla superficie è presente una stesura di sostanza ossidata tipo "beverone" spesso utilizzato nei vecchi restauri.

### **Cornice**

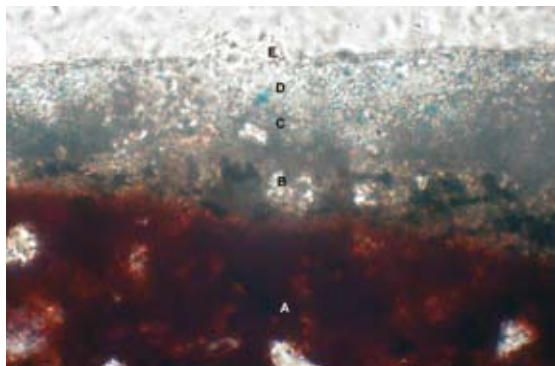
La cornice era assicurata al dipinto per mezzo di listelli in legno di castagno fissati a loro volta sui bordi del dipinto; essa è composta da quattro listelli in legno di castagno, intagliati e sagomati con motivi a festone ottenuti da foglie d'acanto e un tracciolo dipinto. La preparazione della doratura è composta da gesso e colla proteica (ottenuta da cartilagini di coniglio) detta anche ammanitura che comunemente veniva stesa calda a pennello sul supporto ligneo. Una volta asciugata veniva levigata e rasata con pietra pomice o raschietti di varie misure. Sull'ammanitura è stato steso il bolo cioè una terra molto grassa con proprietà altamente igroscopiche che aveva la funzione di ricevere la foglia d'oro. A seconda della tonalità che il bolo aveva, si poteva ottenere a piacimento la tonalità della doratura. Nel nostro caso il bolo utilizzato è giallo e molto sottile. La foglia d'oro veniva fatta aderire con acqua e poca colla, mentre in epoca più antica poteva essere utilizzata anche la chiara d'uovo. L'oro utilizzato per la cornice del dipinto ha una tonalità chiara ed è abbastanza sottile. Le foglie d'acanto appaiono leggermente più lucide del motivo a festone, probabilmente hanno subito una maggiore brunitura per dare maggiore rilievo all'elemento decorativo.

Chiara Carrara

**Analisi stratigrafica al microscopio ottico polarizzatore su campione di colore prelevato in corrispondenza del manto della Vergine per determinare la composizione mineralogica delle stesure pittoriche e la relativa collocazione stratigrafica.**



Microfoto 16



Microfoto 17

Didascalie documentazione microfotografica delle sezioni stratigrafiche; le lettere indicate nelle foto corrispondono a quelle della descrizione stratigrafica:

- 1) luce riflessa della sezione opaca (150x): inquadratura d'insieme della sequenza stratigrafica.
- 2) luce trasmessa e nicol paralleli della sezione sottile (500x): particolare delle stesure pittoriche dove si riescono ad osservare alcuni granuli di indaco nella stesura più superficiale

#### **Prelievo n°1**

##### Descrizione stratigrafica

(dallo strato più profondo al più superficiale):

A Preparazione (mestica) costituita da bolo rosso bruno con presenza di granuli di quarzo e calcite (impurità)

B Sottile stesura pittorica pigmentata con nero carbone, biacca (bianco di piombo) e aggiunta di ocre gialle; probabilmente da riferire a base cromatica

C Stesura pittorica pigmentata con biacca

D Sottile stesura pittorica pigmentata con biacca e aggiunta di indaco; il pigmento risulta disperso nel legante

E Pellicola di sostanza organica ossidata (tipo beverone).

Fig. 16  
Analisi stratigrafica di un campione effettuato su una lacuna del manto azzurro della Vergine.

Fig. 17  
Analisi stratigrafica



Fig. 18  
Insieme del dipinto prima  
del restauro

Fig. 19  
Taglio della tela con perdite  
di pittura

Fig. 20  
Fori della tela con mancanze  
di strati preparatori e  
pittorici.

18



19



20

Chiara Carrara

## Stato di conservazione e cause di degrado

Ad una prima analisi il dipinto non appariva particolarmente deformato nel supporto tessile o con urgenti problematiche riguardanti gli strati pittorici; infatti un precedente restauro aveva tamponato provvisoriamente alcuni tagli apponendo sul retro toppe di vario genere ed un blando fissaggio al telaio di supporto. Questo restauro non aveva interessato le lacune di preparazione con l'aggiunta di stuccature o stesure pittoriche non originali. In seguito ad una visione più accurata si è potuto risalire al livello di degrado subito dalla tela dipinta. I numerosi fori dei chiodi sui margini della tela, disposti su file sfalsate e la ripiegatura di parte della pittura sui bordi del telaio determinano la precedente esistenza di un telaio di supporto diverso dall'attuale. La tela in seguito alle cattive condizioni strutturali del telaio originale, aveva subito probabilmente degli allentamenti e delle deformazioni dando origine a distacchi di materiale pittorico ben visibile lungo il margine inferiore del dipinto (fig. 18, 19, 20). La parte sinistra della tela, in prossimità del volto della Vergine, è rimasta gravemente deturpata da un esteso strappo a forma di "7" con una estensione di circa 34 cm in senso verticale causato probabilmente da un urto; in questa zona sono andati persi numerosi frammenti di strati preparatori e pittorici. Altre rotture della tela, sono state provocate da bruciature di candele (sul margine sinistro in prossimità della Vergine) o da lacerazioni di vario genere (fig. 21).

Il variare nel tempo delle condizioni ambientali ha causato ripetuti movimenti della tela di supporto causando fenomeni di degrado differenziati a seconda delle stesure pittoriche: sulle campiture dello sfondo e degli scuri in genere, la superficie appare uniforme e compatta con un reticolo sottilissimo appena visibile con una lente di ingrandimento; sugli incarnati e sulle biacche dove è presente uno strato più consistente di materia pittorica la superficie appare più smaltata e caratterizzata da un reticolo



21



22

più marcato che varia da zona a zona, in alcuni punti dalla tipica forma a spirale; sulle campiture azzurre della veste della Vergine si possono osservare degli assottigliamenti della materia in parte causati da un normale invecchiamento del legante pittorico, in parte causati da improprie puliture effettuate in passato (fig. 22). In molte zone le stesure pittoriche lasciano intravedere la sottostante mestica rossa e si ritiene che questo fenomeno fosse tanto desiderato per dare rilievo al disegno quanto purtroppo prodotto da interventi di pulitura poco delicati effettuati in epoche passate. Sulla superficie dipinta era presente uno strato di particellato atmosferico coerente che ricopriva una stesura sottile e disomogenea di vernice ingiallita; in alcune zone all'interno delle pennellate era depositata una sostanza di origine mista di colore bruno, simile al cosiddetto "beverone".

### Cornice

La cornice ha subito purtroppo numerose lesioni dai chiodi che la tenevano fissata al dipinto, causando in alcune parti anche la perdita di materia lignea. L'elemento del lato inferiore purtroppo è rimasto molto deteriorato con perdita di gran parte della doratura, causata da problematiche di tipo ambientale che hanno alterato il legante degli strati pittorici, causandone la decoesione e il distacco dal supporto.

### Riflessioni e scelte operative

Dalle problematiche conservative erano emerse delle necessità primarie: il recupero della planarità della superficie dipinta nonostante la presenza di uno strappo di estese dimensioni; il ripristino di una corretta adesione degli strati preparatori alla tela di supporto. D'altro lato la presenza di un tessuto che al tatto appariva compatto e robusto, con margini molto ampi che ad una prova manuale, rispondevano in maniera molto elastica, escludeva un intervento di foderatura del supporto. La presenza di uno strappo molto esteso e sfrangiato esigeva un tipo di supporto solido in modo da garantire una continuità della trama ed una perfetta planarità. Per queste considerazioni si è dovuto ripiegare nella scelta di effettuare una tradizionale foderatura del supporto ed un consolidamento con materiale di diversa natura (resina sintetica termoplastica) rispetto ai componenti della colla di pasta in modo da creare una sorta di isolamento tra la tela originale e la colla di pasta utilizzata per la foderatura (con proprietà leggermente acide).

Fig. 21  
Foro della tela e sporco  
depositato

Fig. 22  
Consumazioni ed alterazioni  
pittoriche

## Il Restauro

Il lavoro è stato introdotto da un'analisi accurata, sia fotografica che riguardo alla composizione mineralogica di alcune stesure pittoriche e la relativa collocazione stratigrafica. Una scrupolosa valutazione delle varie caratteristiche conservative e tecniche ha permesso di effettuare una precisa condotta nella procedura dei vari interventi.

Dopo aver smontato la cornice dal dipinto è stata asportata la polvere depositata sul retro della tela e sulla superficie dipinta così da permettere lo svolgimento dei saggi di pulitura su alcuni particolari pittorici.

Le prove di pulitura hanno rivelato il tipo di sporco e di materiali alterati presenti sulla superficie pittorica. In seguito ad una attenta analisi è stata scelta la tipologia delle sostanze ed il metodo da adoperare per la pulitura, che è stata effettuata in seguito all'intervento di foderatura del supporto, per avere maggiore garanzia di solidità degli strati preparatori e pittorici.

Il dipinto è stato smontato dal telaio e fatto adagiare con la pittura su fogli di carta giapponese sopra un piano da lavoro; in questa fase si è operato dal retro inumidendo leggermente le zone deformate di tela e fatte ridistendere con l'utilizzo di un ferro da stiro tiepido e alcuni pesi morbidi.

I distacchi degli strati pittorici sono stati fatti riaderire al supporto mediante due stesure a pennello sul retro della tela di *Plexisol P-550* in etere di petrolio. L'operazione di leggera stiratura e il consolidamento hanno permesso ai lembi degli strappi di tornare nella giuste posizioni, in modo da procedere alla riadesione di questi utilizzando cianoacrilato e polvere di tela ed inserendo degli inserti di tela là dove questa veniva a mancare. Una volta girato il dipinto (effettuato per mezzo di un rullo appositamente costruito) si è proceduto all'applicazione della carta velina protettiva sulla superficie dipinta, utilizzando un altro tipo di resina sintetica (*beva 371*) in etere di petrolio e solvente aromatico, compatibile con la precedente

utilizzata per il consolidamento. La “velinatura protettiva” è utile per proteggere il dipinto nelle successive fasi di foderatura del supporto.

La foderatura è stata effettuata con metodo fiorentino tradizionale utilizzando una nuova tela di lino (densità di tessitura 9x17) precedentemente tensionata su telaio interinale utilizzando un rullo di supporto con diametro di circa 60 cm per permettere la graduale distensione e incollaggio del dipinto sulla nuova tela. La colla di pasta adoperata è quella tradizionale a base di colla animale, farine vegetali miele o melassa, trementina veneta e conservante. La stiratura effettuata con ferro caldo non superiore ad una temperatura di 40 C° è stata fatta gradualmente a mano a mano che il dipinto veniva srotolato dal rullo e adagiato sulla nuova tela.

La fase di pulitura è stata preceduta da saggi che hanno messo in evidenza il tipo di sporco depositato sulla superficie e la vernice alterata. Per la rimozione dello spesso strato grigio di sporco è risultata particolarmente indicata l'applicazione di gel citrato a Ph 7 composto di acido citrico, acqua distillata, trietanolammina, in supportante carbopol. Questo gel chelante ha permesso di effettuare una prima pulitura sull'intera superficie senza intaccare la vernice sottostante e procedere in un secondo tempo all'asportazione graduale della vernice alterata. La seconda fase della pulitura è stata completata utilizzando un solvent gel a base di acetone, ammina polietossilata, acqua distillata e supportante carbopol (fig. 23, 24, 25, 26). E' stato ritenuto opportuno sostituire il telaio di supporto con uno nuovo, dal momento che si presentava fortemente infestato dai tarli e senza garantire una adeguata solidità.

Il dipinto è stato tensionato sul nuovo telaio in legno di abete, munito di due traverse centrali di rinforzo, di un regolino distanziatore dal piano del telaio all'angolo del margine del dipinto in modo che il dipinto non poggia

Fig. 23  
Saggio di pulitura

Fig. 24  
Particolare dopo il restauro





25



26

estesamente sulla faccia anteriore del telaio e di biette che permettono l'espansione dell'incastro. La stuccatura delle lacune è stata effettuata con l'utilizzo di un piccolo pennello con gesso liquido per doratori e colla di cartilagini animali, pigmentato con terra d'ombra in modo da ricreare leggermente una base cromatica per il ritocco pittorico. La superficie stuccata è stata trattata in modo da riprodurre la naturale rugosità della pittura utilizzando gesso liquido e bisturi. Per dare nuovamente brillantezza e profondità alle stesure pittoriche sono state date due mani di vernice mastice ed una con vernice mastice mista a sintetica in modo da saturare tutti gli assorbimenti della materia dipinta e ottenere uniformità superficiale. Le lacune stuccate sono state ritoccate con colori a vernice per restauro utilizzando la tecnica della selezione cromatica in modo da ricostruire la tonalità originale attraverso l'accostamento di colori contrastanti tra loro (fig. 28) A scopo protettivo e per evitare effetti di lucido è stata applicata una stesura a base di vernice nebulizzata con di vernice di tipo sintetico e cera.

### Cornice

Dalla cornice è stato rimosso lo sporco depositato composto da particolato atmosferico utilizzando un gel chelante a base di acido citrico, trietanolammina, acqua distillata e supportante *carbopol* con valore di Ph 7. Il gel, con lo sporco incorporato, è stato rimosso con essenza di petrolio e tampone. La pulitura ha messo nuovamente in luce la brillantezza della doratura senza alterarne le caratteristiche superficiali. Non sono stati realizzati inserti lignei sul supporto, ma soltanto alcune piccole integrazioni. La gessatura è stata necessaria su tutte le parti mancanti di preparazione e la doratura è stata effettuata utilizzando l'antica tecnica detta a "guazzo".

La ricollocazione della cornice al dipinto si è ottenuta fissandola a listelli lignei ancorati ai margini del telaio; questo modo ha permesso di ottenere un corpo unico tra telaio e cornice pur mantenendo la possibilità di movimento degli incastri del telaio.

Fig. 25  
Saggio di pulitura

Fig. 26  
Particolare dopo il restauro



Fig. 27  
Insieme dopo la stuccatura



Fig. 28  
Insieme al termine del restauro



Finito di stampare nel mese di maggio 2008  
presso Studio Pastrengo Bagni di Lucca (Lu)