

Un nuovo disegno conferma la fortuna visiva della pala di Monghidoro di Giovanni Antonio Burrini

Gian Piero Cammarota e Daniele Biondino

Il dipinto in questione rinvia (fig. 1) ad una delle vicende più ingarbugliate della storia pittorica cinquecentesca di Bologna, un (piccolo) mistero che a tutt'oggi non è stato risolto.



Figura 1: Vincenzo Caccianemici, *Decollazione del Battista*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 32009 (in deposito a Bologna, basilica di San Petronio)

Due Decollazioni del Battista tutt'ora entrambe in loco, l'una in Santo Stefano (fig.2) e l'altra in San Petronio (fig. 1); due nomi propri d'autore, Francesco e Vincenzo; un solo cognome, Caccianemici. [1]



Fig. 2 Francesco Caccianemici, *Decollazione del Battista*, Bologna, basilica di Santo Stefano

Se della seconda tavola, dal 2010 di proprietà della Pinacoteca Nazionale ma oggi in deposito alla basilica petroniana, una scheda recente [2] ha tentato una ricostruzione della vicenda documentaria pur lasciando aperta la questione attributiva (caricatasi anzi di ulteriori interrogativi), il primo dipinto è ancora privo di una esauriente disamina, ciò che non aiuta neppure lo studio dell'altro. [3]

Dei due Caccianemici bolognesi scrisse per primo Giorgio Vasari: poche parole per Francesco (elencato fra i molti aiuti del Primaticcio nell'impresa di Fontainebleau); qualche notizia più precisa e coerente, invece, per Vincenzo, plausibilmente raccolta di prima mano nel suo soggiorno in città (1539). Di questi, l'aretino fornì non solo l'anno della morte, il 1542, ma anche la testimonianza di una sua discreta produzione, disegnativa (lui stesso ne possedeva alcuni esemplari) e pittorica [4], oltretutto di una particolare devozione per il Parmigianino che Vincenzo aveva forse conosciuto personalmente quando il Mazzola, reduce dal sacco di Roma, si era fermato a lungo a lavorare a Bologna. [5]

Possediamo poi una citazione, come al solito stringata, di un altro pittore, Pietro Lamo che però, avendo trascurata nella sua periegesi la basilica stefaniana, segnalò solo la pala di Vincenzo in San Petronio [6], così come farà il Cavazzoni nel 1603, che però di Francesco aggiunse la "Capella de' Todeschi (cioè la cappella delle guardie), nel Palazzo Pubblico, decorazione o pala d'altare mai più citata da altri. È invece un secolo dopo (1666) che troviamo la prima discrepanza, nelle pagine del poligrafo Antonio Masini.

Questi, da un lato cita correttamente l'opera in San Petronio, dall'altro estende il suo nome a quella in Santo Stefano, seppure (nell'indice dei nomi finale) dimostri di sapere (da Vasari)

dell'esistenza di entrambi: un Francesco "Capelli de' Caccianemici" [7], preceduto dalla data 1565, aggiungendo ch'era andato in Francia col Primaticcio, ma non seguito da alcun rimando ad opere sue in città; e un Vincenzo, preceduto dalla data 1540 e seguito dal rinvio alle due basiliche ove, a parer suo, se ne conservavano le opere.

Si ricordi che le date che Masini nell'indice fa precedere ai nomi dei pittori vogliono sempre informare il lettore dell'anno in qualche modo cardine della carriera dell'artista, spesso formulata solo deduttivamente. La data di morte di Vincenzo, tramandata dal Vasari, lo porta a fissare quell'anno al 1540; quella di Francesco forse al Masini ignota, lo porta invece a fissarne l'anno al 1565, ciò che non contraddirebbe quel poco di certo che sappiamo di lui.

Francesco fece dunque parte dell'équipe guidata prima dal Rosso e poi dal Primaticcio a Fontainebleau, almeno fra 1541 e 1547 [8], impiegato sia nei dipinti murali che (probabilmente) nella realizzazione dei cartoni destinati alla manifattura di arazzi che il re aveva voluto creare accanto alla reggia. [9] Il suo ritorno a Bologna si ebbe quasi certamente in conseguenza della sospensione dei lavori (peraltro quasi conclusi in quella loro prima fase, iniziata quasi vent'anni prima) seguita alla morte di Francesco I nel 1547, quando "l'ancien atelier fut dispersé" e anche il suo compagno Giovan Battista Bagnacavallo riprese la via dell'Italia. [10] Nella sua città natale, al dire di Petronio Bassani (1816), Francesco lavorò ad alcuni affreschi di Palazzo Poggi [11], forse in quello stesso periodo in cui vi operò anche Niccolò dell'Abate prima di raggiungere a sua volta il Primaticcio in Francia (1552), al servizio del nuovo re Enrico II.

Infine, fu probabilmente a causa del suo corrusco cognome che il nostro Francesco Caccianemici comparve in numerosi *pastiche* e *feuilleton* ottocenteschi d'oltralpe: da Auguste Luchet (*Souvenirs de Fontainebleau*, 1842), a *Les méprises. Comédies de la Renaissance racontées par Louis Moland* (1869), fino a *La Renaissance. Scènes historiques*, del 1877, del conte Arthur de Gobineau che ne fa uno degli scalmanati "della scuola del Francia" che, legati al Bentivoglio, inveiscono per le strade di Bologna contro il papa Giulio II, fino al punto di distruggerne il busto michelangiolesco.

Ma veniamo ora al nostro maggior storico, Carlo Cesare Malvasia.

Questi, nella *Felsina pittrice* del 1678, non cita nessuno dei due dipinti ma solo fa il nome di Vincenzo come possibile autore di un'incisione, marcata V.C. (ciò che la critica moderna ha in qualche modo confermato. fig. 3) [12], e in altro luogo quello di un Caccianemici che scrive ad un parente bolognese ragguagliandolo sulla morte del Rosso, avvenuta in terra di Francia nel novembre del 1540, così riferendosi all'emigrato Francesco. Suggestiva risulta allora (ma priva ad oggi di qualsiasi appiglio) l'ipotesi che la lettera di Francesco "ad un parente" fosse diretta al fratello Vincenzo. Ricordando che anche il Parmigianino morì quell'anno (ma a Casalmaggiore), non può non colpire la similitudine della situazione con quella evocata dal Vasari a proposito di Vincenzo. [13]



Fig. 3 Vincenzo Caccianemici, *Diana cacciatrice*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, PN 1750

Sarà invece nelle sue *Pitture di Bologna*, del 1686, che ritroveremo le due decollazioni. E qui è necessario leggere integralmente le due segnalazioni:

“[S. Petronio] 7. Fantuzzi, la Decollazione di S. Gio: Batista, sulla tavola, è di un Gentiluomo, che dipinse per suo trattenimento, il signor Vincenzo Caccianemici, che fu in Francia con l'Abbate Primaticcio, del quale fu scolare”. [14]

“[S. Stefano] 4. Macchiavelli, sino del 1451, la Decollazione del S. Gio: Battista, dicono fosse dipinta dal nostro Caccianemici, ma certo tanto più bella e maestra dell'altra in S. Petronio, ond'è nato l'equivoco”.

Qui si ha il chiasmo fatale che attribuisce il rapporto di collaborazione col Primaticcio all'autore della tavola di San Petronio, mentre, per la tavola di Santo Stefano, Malvasia confuta l'attribuzione del Masini in parte come il frutto di un equivoco ma in forza, soprattutto, di un giudizio di qualità. Il nostro canonico, da buon classicista al quale non troppo garbavano talune licenze della “maniera”, la giudica infatti di gran lunga migliore dell'opera della basilica petroniana, tanto da considerarla sua “maestra”. Un rapporto gerarchico (con un pittore, peraltro, del quale Malvasia non azzarda il nome) che pare voler riportare il gentiluomo Vincenzo a poco più che un pittore “per suo trattenimento” e coinvolto nella sola sua pala della cappella di famiglia, dimentico della presenza di alcuni suoi disegni “molto belli” nell'album del Vasari collezionista: ma si sa quanto il Malvasia fosse distante dal gusto dell'aretino.

È però un incrocio, il suo, che si ritroverà in tutti i successivi aggiornamenti settecenteschi delle *Pitture* [15], ivi compresa la guida di Charles-Nicolas Cochin (1758), che pur volle trovare nella pala petroniana “de fort belles choses”, come peraltro aveva già fatto il suo connazionale Charles de Brosses, un paio di decenni prima, giudicandola di “fort bonne manière”. [16]

Che la *Decollazione* di Santo Stefano, già giudicata “di grandiosa composizione e di fiero colorito” da Francesco Filippini (quando, sloggiata dalla chiesa, era nel museo basilicale appena riordinato da Francesco Malaguzzi Valeri) [17], meritasse un riferimento a mani più esperte di quella petroniana (e quindi sulla scia di Malvasia), lo testimonia l’attribuzione, formulata qualche anno fa, alle mani corrette e devote, se non magistrali, di Giacomo e Giulio Francia, intorno alla metà del quarto decennio del secolo. [18]

Mani quelle, però, forse troppo composte e accomodate e che difficilmente possono riconoscersi nei moti sciolti ed eleganti della pala stefaniana: sicché se ne potrebbe davvero riferire la paternità a quel Francesco Caccianemici che Bassani segnala come frescante a Palazzo Poggi (magari a quelle sale di Davide e di Mosé, accanto al Fontana e ad altri). [19] Essa allora, dipinta qualche tempo prima del suo arrivo a Fontainebleau, potrebbe effettivamente aver rappresentato un modello significativo per questa seconda *Decollazione*, dal linguaggio senz’altro fortemente espressivo ma meno disciplinato e fuso.

Gian Piero Cammarota

Regesto delle fonti

Vasari 1550 (1986)

G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*, Firenze 1550, ed. Torino 1986, pp. 799-800:

“molto dolse la morte sua [di Parmigianino] ad alcuni amici suoi, ma senza fine ne increbbe a M. Vicenzio Caccianimici bolognese nobilissimo. Il quale, diletandosi assai dell’arte della pittura, lavorò alcune cose per piacere, come ancora si vede in San Petronio alla cappella loro, la Decollazione di San Giovanni Batista. Non andò molto tempo che questo virtuoso gentiluomo gli fece compagnia, morendo nel MDXXXXII”

Lamo 1560 circa (1996)

P. Lamo, *Graticola di Bologna*, Bologna, 1996, p. 102:

“[S. Petronio] Qui presso da questa banda v’è la decolacione de San Ioan Batista per mano de Messer Vincencio Caccianimici”

Vasari 1568 (1878-1885)

Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878-1885, Tomo V:

p. 171: “I pittori parimenti, che egli [Rosso] adoperò nelle dette opere di Fontanableo, furono Luca Penni, fratello di Giovan Francesco detto il Fattore, il quale fu discepolo di Raffaello da Urbino; Lionardo Fiamingo, pittore molto valente, il quale conduceva bene affatto con i colori i disegni del Rosso, Bartolomeo Miniati fiorentino, Francesco Caccianemici, e Giovambattista da Bagnacavallo: i quali ultimi lo servirono, mentre Francesco Primaticcio andò per ordine del re a Roma a formare il Laoconte, l’Apollo, e molte altre anticaglie rare, per gettarle in bronzo”.

p. 238: “Fu amicissimo del detto Francesco [Mazzola] messer Vincenzio Caccianemici gentiluomo bolognese, il quale dipinse, e s’ingegnò d’imitare, quanto poté il più, la maniera di esso Francesco Mazzoli. Costui coloriva benissimo, onde quelle cose che lavorò per suo piacere e per donare a diversi signori ed amici suoi, sono in vero dignissime di lode: ma particolarmente una tavola a olio, che è in San Petronio alla cappella della sua famiglia; dentro la quale è la Decollazione di San Giovanni Battista. Morì questo virtuoso gentiluomo, di mano del quale sono alcuni disegni nel nostro Libro molto belli, l’anno 1542”.

Amadi 1588

F. Amadi, *Della Nobiltà di Bologna di Francesco Amadi d’Agostino Compresa nel suo Specchio della Nobiltà d’Europa. In Cremona appresso Christoforo Draconi MDLXXXVIII*, p. 24 [elenco dei pittori famosi]: “F. Francia, Giulio Francia, Giacomo Francia, Perugino, Innocenzo da Imola, Vasari, Ercole da Ferrara, Amico Aspertini, Guido Buoni, Tarvisio, Bartolomeo Bagnacavallo discepolo di Raffaello, Biagio, Parmigianino, B. Peruzzi, L. Sabadino, O. Samacchino, G. Sacco, P. Fontana, B. Passerotti, Lavinia Fontana, C. Procaccino, B. Cesi, Francesco Caccianemici, P. Tibaldi, T. Laureti Siciliano, e molti altri pittori illustri”

Cavazzoni 1603

F. Cavazzoni, *Pitture et Sculture et altre cose notabili che sono a Bologna e dove si trovano, Anno Domini MDCIII*, in F. Cavazzoni, *Scritti d’arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996:

p. 22: “S. Petronio [...] Cappella de’ Caccianemici, ancona con la Decolazione di S. Giovanni fatta a oleo del cavagliero Vincenzo Caccianemici, cosa assai studiosa e di grande onore”

p. 68: “Pallazzo [...] Cappella de’ Todeschi è di Francesco Caccianemici”

Masini 1666

A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666:

p.111: “[S. Petronio] di Vincenzo Caccianemici è la Decollatione di S. Gio. Battista nella cappella Fantuzzi”

p. 125: “[S. Stefano] di Vincenzo Caccianemici è la Decollatione di S. Gio. Battista, Altare de’ Macchiavelli”

p. 621: “1565. Francesco Capelli de’ Caccianemici pittore bolognese, andò in Francia con Francesco Primadicci a dipingere per quel Ré, come nelle Vite de’ Pittori scrisse il Vasari”.

p. 639: “1540. Vincenzo Caccianemici pittore. 111. 125”

Malvasia 1678

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, tomo I:

p. 76 [Stampe del Bonasone]: “Diana in paese con quantità di cani, che tiene in una mano, nell'altra il dardo, e vaccine da una parte; quando ella non sia (come li più vogliono) di Vincenzo Caccianemici cavalier bolognese, come anche mostra la marca V.C. onc. 9 e mez. Scars. Onc. 6 e mez. Per trav.”

p. 163: “asserivano di più Guido e l'Albani, avere tutto ciò [la morte del Rosso Fiorentino] veduto scritto in una lettera originale del Caccianemici, che con lunga diceria ne ragguagliava un parente in Bologna”

Malvasia 1686

C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686:

p. 240: “[S. Petronio] 7. Fantuzzi, la Decolazione di S. Gio. Batista, sulla tavola, è di un Gentiluomo, che dipinse per suo trattenimento, il signor Vincenzo Caccianemici, che fu in Francia con l'Abbate Primaticcio, del quale fu scolare”

p. 297: “[S. Stefano] 4. Macchiavelli, sino del 1451, la Decollazione del S. Gio: Battista, dicono fosse dipinta dal nostro Caccianemici, ma certo tanto più bella e maestra dell'altra in S. Petronio, ond'è nato l'equivoco”

Cochin 1758

Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, tome II, Paris 1758, p. 151:

“S. Petronio. À la septième chapelle, à droite, on voit la Décollation de Saint Jean-Baptiste, de Vincenzo Caccianemici, peintre qui vint en France du temps du Primatice. Il y a de fort belles choses”.

Guida 1792

Pitture, Sculture ed Architetture delle Chiese, luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna, e suoi sobborghi con un copioso Indice degli Autori delle medesime corredato di una compendiosa serie di notizie storiche di ciascheduno, Bologna 1792:

p. 254: “[S. Petronio] Decollazione di Vincenzo Caccianemici”

p. 350: “[S. Stefano] Decollazione di Francesco Caccianemici”

1811 ante?

Promemoria, Archivio storico della Pinacoteca Nazionale di Bologna: “In S. Stefano la decollazione di S. Gio. Battista di Francesco Caccianemici Verificata”

Bassani 1816

P. Bassani, *Guida agli Amatori delle Belle Arti, Pittura, Architettura e Scultura per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1816:

pp. 63-64: “[Istituto] In una Camera li fregi dipinti con Uomini, e Donne che giocano, e suonano, sono di Niccolò dell’Abate, e questi si trovano in stampe; ma i fatti d’Ercole, sono di Francesco Caccianemici. Nella piccola Camera, sono dipinti i termini dal Caccianemici, da altri Scolari del detto Primaticcio per l’ornato”

pp. 205-217: “Casa Hercolani [...] T F. Caccianemici, La B Vergine, ed altri santi”

Bianconi 1820

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1820:

p. 123: “Educandato detto di S. Gio. Battista [...] Nella chiesa non peranco aperta sarà collocata la decollazione di S. Gio. Battista, che era già in S. Petronio, e poi in S. Gregorio, ed è lodevolissima opera in tavola di Vincenzo Caccianemici, ma ha patito nel ripulirla”

p. 338: “S. Stefano [...] 4. La decollazione di S. Gio. Battista si crede di Francesco Caccianemici diverso da Vincenzo, che fece l’altra che era in S. Petronio, poi in S. Gregorio, ed ora sarà collocata nella chiesa del nuovo educandato, di stile tanto diverso, e men magistrale”.

p. 471: “Elenco degli artisti [...]”

Caccianemici Francesco. Pit. Bolognese che dal Vasari T. 2 pag. 302 si dice seguace del Primaticcio, onde convien dire, che sia equivoco del Malvasia nel libro delle Pitture del 1686 il dirlo autore anche della Decollazione di S. Gio. Battista (ora nel nuovo Educandato), più vicina allo stile del Primaticcio, che a quello del Parmegianino, pag. 338”.

Caccianemici Vincenzo Pit. Gentiluomo Bolognese discepolo ed amico imitatore del Parmegianino a dire del Vasari T. 2 pag. 337 [ed. Roma 1759] il quale ne parla con lode, e lo dice condotto da quello in Francia, e morto nel 1542 Il Bottari nelle aggiunte al Vasari pag. 46 avverte dell’equivoco coll’altro Caccianemici Francesco, e nella Decollazione, che qui si nota vi si riscontra lo stile del detto Parmegianino, pag. 123”

Giordani 1844

[in] P. Lamo, *Graticola di Bologna ossia descrizione delle pitture, sculture ed architetture di detta città, fatta l’anno 1560 ora per la prima volta data in luce con note illustrative*, Bologna 1844, p. 40, in nota: “Il quadro è alle Salesiane”

Bianconi 1845

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi. Edizione nuovamente aumentata*, Bologna 1845:

p. 136: “S. Stefano [...] 4. La decollazione di S. Gio. Battista si crede di Francesco Caccianemici”

Giordani 1867

G. Giordani, *Quadri osservati nel Monastero di S. Gio. Battista delle Salesiane*, ms, BCABO, Fondo Gaetano Giordani, cart. V: “Nel Monastero si vede notevole una tavola colla decollazione del Battista dipinta da Prospero Fontana ed è tra le pitture ricordate sue”.

Milanesi 1880

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878-1885, Tomo V, p. 238, nota 2: “Non va confuso Vincenzio Caccianemici con Francesco dello stesso cognome, scolaro del Primaticcio”

Gian Piero Cammarota

La Decollazione del Battista.

Note tecniche [20]

Il recente restauro (2013-14) [21] della *Decollazione del Battista*, se da un lato non ha fornito elementi significativi per risolvere la questione attributiva, dall'altro ha rappresentato l'occasione per analizzare le caratteristiche tecniche e materiali dell'inedito dipinto su tavola. I risultati ottenuti dalla pulitura dell'opera, nonché dalle indagini diagnostiche [22] eseguite a monte dell'intervento stesso, consentono tuttavia di avanzare alcune considerazioni intorno alla paternità dell'opera e alla sua cronologia.

L'esame dell'opera procede seguendo una logica di tipo stratigrafica a partire dal supporto in direzione degli strati preparatori e pittorici.

L'ultima parte del presente lavoro sarà invece dedicata all'analisi dell'intervento di restauro.

Supporto. Tecniche di costruzione e stato di conservazione

Il supporto, in legno di pioppo (*Populus L.*), formato da sette tavole assemblate a spigolo vivo con l'ausilio di cavicchi ed inserti a farfalla, rientra nella tradizione tecnica dei supporti lignei dipinti del XVI secolo caratterizzati (in generale) da una minor cura nella scelta e nella lavorazione dei materiali nonché dall'adozione di un nuovo sistema di rinforzo strutturale (figg. 4, 5),

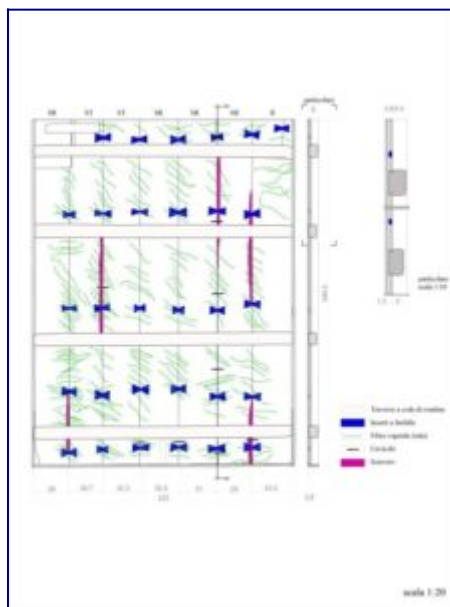


Fig. 4. Supporto ligneo, tecniche di costruzione



Fig. 5. Supporto ligneo, particolare

Alcune delle assi componenti il tavolato, di taglio sia diametrale che tangenziale, incollate a freddo con caseinato di calcio, risultano rettificata solo in parte lasciando intravedere lunghi tratti di sciavero laddove l'alburno è ancora presente. Altresì gli interventi di rimozione della traversa in basso e di alcuni inserti a farfalla hanno evidenziato alcuni difetti nella costruzione del tavolato: in entrambi i casi si osservano le sedi di alloggiamento dei cavicchi uno dei quali

risulta tagliato a metà. Oltre ad invalidare la funzionalità degli stessi, tali imperizie tecniche hanno compromesso la tenuta del supporto lungo le linee di commettitura.

In aggiunta al degrado indotto dagli insetti xilofagi, il supporto presentava infatti fenditure superficiali e non, insieme a sconessioni passanti fra le assi. In particolare la divaricazione totale dei margini lungo la linea di commettitura fra la quinta e la sesta tavola attraversava il dipinto a tutta altezza. Tali discontinuità sono strettamente connesse alla perdita di funzionalità del sistema di traversatura, causa i naturali processi di deformazione indotti dalle variazioni dei parametri termo-igrometrici e dalle caratteristiche igroscopiche ed anisotrope del legno. Le quattro traverse in pioppo (*Populus L.*), con profilo a coda di rondine entro incastro a sezione trapezoidale, erano bloccate e parzialmente fuoriuscite dai rispettivi binari di alloggiamento tanto da impedire sia i movimenti trasversali di ritiro e rigonfiamento sia soprattutto quelli di imbarcamento di ogni singolo asse. Tale sistema di controllo, definito “scorrevole”, è infatti più idoneo al controllo dei movimenti trasversali e non già di quelli perpendicolare a questo, secondo la freccia di curvatura; ciò determina, quando le tensioni sviluppate fra tavolato e traverse superano il limite massimo dell’elasticità del legno, fessurazioni e sconessioni a danno delle assi.

Ciò nonostante, la bontà di un sistema a tergo così importante, per dimensioni e capillarità di distribuzione, è testimoniata dal fatto che il supporto ha mantenuto un profilo sostanzialmente planare, senza variazioni dimensionali macroscopiche, salvaguardando la leggibilità del dipinto e soprattutto la stabilità del colore.

Sul retro del dipinto si nota infine la presenza di una grossa quantità di stoppa vegetale applicata in forma di filamenti, in direzione sia obliqua che trasversale alla fibra del legno, fatti aderire con abbondante colla animale. Si tratta di cascami di iuta, materiale di scarso pregio ma di facile reperibilità, tenace e poco permeabile all’umidità, applicati con l’intento di stabilizzare il comportamento del retro uniformandolo a quello del fronte dipinto (simmetria igroscopica).

Interventi precedenti.

Fortunatamente indenne da manomissioni radicali ed invasive, la tavola è stata oggetto di una serie di piccoli interventi al fine di sanare le criticità strutturali del supporto.

Lungo lo spessore, in corrispondenza del margine superiore ed inferiore, si conservano 11 grappe metalliche ad U inserite ad una profondità di 6 cm e posizionate a cavallo delle linee di commettitura per impedire che le assi si divaricassero ulteriormente, laddove si era già manifestata la sconessione dei giunti vivi.

A parte la presenza di piccoli frammenti di tela e l’assottigliamento delle traverse mediane, l’intervento più importante coincide con la ricostruzione dell’angolo in alto a sinistra, probabilmente danneggiato durante uno dei tanti spostamenti dell’opera (fig. 6). Esso è stato

risarcito, previa regolarizzazione, mediante due inserti in legno del medesimo spessore del supporto: uno più grande di forma rettangolare (cm 46,3 x 40,9), l'altro più piccolo (cm 22,5 x 2,5), entrambi vincolati da una traversina di modesto spessore (cm 45,6 x 7,6). A seguito di tale intervento la traversa superiore è stata modificata rimuovendo la parte sagomata a sezione trapezoidale, per una lunghezza di 41 cm, nel tratto in cui si sovrappone al pannello aggiunto.



Fig. 6. Supporto ligneo, particolare

La cornice dorata e modanata, anch'essa in abete, inchiodata in parte sul telaio in parte sulla pellicola pittorica, ad eccezione del lato superiore dove il listello si appoggia in toto sul colore; probabilmente ottocentesca, essa è stata rimaneggiata per poi essere riassemblata sull'opera (ormai da tempo priva dell'originaria incorniciatura) in tempi relativamente recenti quando la tavola si trovava presso il Monastero della Visitazione a Bologna (dal 1871 al 2000). Alla stessa fase appartiene verosimilmente il già citato telaio composto da tre assi di abete, inchiodato su tre dei quattro lati a chiusura dei margini del dipinto.

Ad una fase più antica risalgono invece tutti gli altri interventi pocanzi descritti; a questo proposito vale la pena ricordare che nel 1820 il Bianconi, nella sua *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, parla della tavola di Vincenzo Caccianemici come opera lodevolissima “ [...] ma ha patito nel ripulirla” [23].

La nota dello storico bolognese rimanda chiaramente ad un intervento di pulitura dell'opera, non meglio precisato, che potrebbe costituire il *terminus ante quem* per la datazione degli interventi strutturali.

La tavola, all'indomani del trasferimento da San Petronio avvenuto prima del 1806, fu probabilmente risarcita e consolidata e successivamente pulita accordando i nuovi inserti con

il resto del dipinto. L'intervento strutturale si dovrebbe pertanto collocare fra la fine del XVIII secolo e più probabilmente entro i primi due decenni dell'800 quando il dipinto trovò nuova collocazione prima nella chiesa di San Gregorio, successivamente nel complesso monastico di San Giovanni Battista.

Strati preparatori e pittorici. Materiali costitutivi.

Il dato tecnico di maggior rilievo è costituito dall'adozione di strati preparatori molto spessi (300-550 um), di colore scuro, composti da due stesure di analoga composizione ma differenti per spessore, granulometria e colore (fig. 7).



Fig. 7. *Decollazione del Battista*, strati preparatori (particolare)

Il primo consiste in una stesura irregolare, di spessore variabile fra i 100 e i 300 um, di colore bruno con tonalità rossastre, composto da pigmenti a base di piombo (biacca e minio/litargirio) con l'aggiunta di terre in tracce, mescolati ad una matrice grigio scura a base di nero carbone; nel secondo, a granulometria più fine e di colore grigio scuro, prevale il minio sulla biacca e la terra di Siena sull'ocra rossa nella medesima matrice.

Il legante utilizzato è di tipo oleoso che nel secondo strato si arricchisce di componenti lipoproteici tipici dell'uovo (tempera grassa).

Tuttavia nella parte alta del dipinto, in corrispondenza delle campiture azzurro-verdi del cielo, si riscontra la presenza di uno strato giallo scuro ottenuto miscelando la biacca con carbonato di calcio e terra rossa (in tracce); esso va identificato con ogni probabilità come il primo strato preparatorio applicato a diretto contatto del supporto (fig. 8).



Fig. 8. *Decollazione del Battista*, sezione stratigrafica al MO (campitura del cielo)

La presenza di questo tipo di preparazione rientra nell'uso di fondi cromatici scuri che si affermarono preferibilmente in area padana, in particolare fra Emilia, Lombardia e Veneto, a partire dagli inizi del '500.

Un esempio è rappresentato in ambito ferrarese da Dosso Dossi (1486?-1542) che utilizzava sullo strato di gesso imprimiture di colore grigio scuro ottenute miscelando bianco di piombo, carboncino e terre [24].

Interessanti i casi di Amico Aspertini (1474-1552) e di Francesco Mazzola detto il Parmigianino (1503-1540), entrambi attivi a Bologna. Il primo adotta strati preparatori estremamente sottili, in alcuni casi assenti, come nelle *Storie di San Petronio* (opera tarda all'interno dell'omonima basilica) caratterizzata da un'esigua preparazione a gesso e colla e da una sottile imprimitura di colore grigio [25].

Nella produzione su tavola il Parmigianino ricorre sia ad imprimiture colorate, rosso brune a base di minio nel caso del *Cupido che fabbrica l'arco* (olio su tavola, 1531-34) del Kunsthistorisches Museum di Vienna, sia grigio nere come indicano, oltre ai dipinti della National Gallery di Londra, i ritratti di *Pier Maria Rossi Conte di San Secondo* e di *Camilla Gonzaga Contessa di San Secondo* (1537-39) del Prado. A questi bisogna aggiungere lo studio delle sezioni stratigrafiche dei campioni della *Madonna di Santa Margherita* (Bologna, Pinacoteca Nazionale): su tutta la superficie della tavola, al di sotto del tradizionale impasto di gesso e colla, uno strato di imprimitura molto scuro, bruno nero, costituito da un impasto di biacca, nero carbone, terre e una piccola quantità di lacca rossa [26].

Analoghe scelte caratterizzano la ricerca coloristica di Sebastiano del Piombo (1485-1547) coerentemente con la predilezione dei supporti lapidei dal fondo scuro, come ad esempio la lavagna, che le fonti ricordano come una peculiarità tecnica del pittore, in sostituzione di tele e tavole. Già negli anni veneziani, egli dimostra una spiccata preferenza per imprimiture sia

locali che generalizzate di colore grigio o grigio bruno, applicate su preparazioni bianche a base di gesso e colla animale, composte generalmente da biacca, terre e quantità variabili di nerofumo e/o nero carbone mescolate talvolta a bitume [27].

In ambito bolognese, lo studio di Vincenzo Gheroldi, dedicato a Pellegrino Tibaldi e Niccolò dell'Abate, entrambi attivi nella decorazione pittorica di Palazzo Poggi a Bologna intorno alla metà del '500, richiama l'attenzione sull'adozione di preparazioni nere realizzate a tempera a base d'uovo nell'ambito della pittura murale, quindi ben oltre i supporti mobili sottolineando l'evidente mutuazione di modalità operative fra tecniche artistiche così apparentemente diverse fra di loro [28].

Alla luce di quanto sinora discusso, la presenza di un'imprimitura di colore bruno nero nella *Decollazione del Battista* viene a connotare una personalità allineata con le sperimentazioni che ormai da alcuni decenni si andavano compiendo nel Nord Italia, nell'ambito della cosiddetta "maniera scura".

Nel solco dello sperimentalismo tecnico di quelli anni essa assolve ad una funzione non solo materiale ma anche estetica. Nel primo caso la preparazione risulta resistente all'azione dell'umidità, non interagisce negativamente con il supporto ligneo in fase applicativa, non altera il corretto equilibrio legante/pigmento dell'impasto pittorico, infine ammortizza i movimenti del legno con effetti positivi sulla stabilità del colore. Nel secondo il pittore né sfrutta il colore attraverso la parziale trasparenza degli strati pittorici, lasciandola talvolta a vista.

Se si dovesse riconoscere la paternità dell'opera a Vincenzo Caccianemici (?-1542) si potrebbe ravvisare un'affinità tecnica fra quest'ultimo e la produzione su tavola del Parmigianino, con particolare riferimento alla *Madonna di Santa Margherita*. Tenendo presente la duplice valenza estetica e materiale di quel tipo di preparazione, nonché le affinità nelle modalità di preparazione di entrambi i dipinti, Vasari ricorda nelle *Vite* (nella nota a chiusura della biografia del Parmigianino) come il Caccianemici "amicissimo del detto Francesco [...] si ingegnò di imitare quanto poté il più la maniera di esso Francesco Mazzuoli" [29]. Il passo vasariano andrebbe letto pertanto in un'ottica estensiva in cui il messaggio artistico dell'opera non è affidato esclusivamente al colore bensì alla totalità dei suoi componenti compresa la preparazione.

Il possibile modello rappresentato dall'opera del Parmigianino (1527) potrebbe inoltre indicare la prossimità cronologica dell'opera del Caccianemici, realizzata verosimilmente nel corso del quarto decennio e sicuramente prima del 1542. Possiamo precisare meglio tali termini facendo riferimento alla presenza documentata di Giorgio Vasari a Bologna, attivo per poco più di un anno, da febbraio del 1539 al marzo dell'anno successivo, per realizzare gli affreschi del refettorio di San Michele in Bosco insieme a tre dipinti su tavola, due dei quali sopravvissuti e oggi in Pinacoteca (*Cena di San Gregorio Magno* e *Gesù Cristo in casa di Marta e Maria*) [30]. E' ipotizzabile che durante il breve soggiorno bolognese l'artista avesse fatto capolino a San

Petronio, all'epoca il più importante cantiere artistico della città, annotando dati ed informazioni che sarebbero confluiti, a distanza di dieci anni, nella prima edizione delle *Vite*; piace immaginare che avesse registrato anche la presenza della *Decollazione* del Caccianemici, già collocata all'interno della cappella di famiglia prima del 1539.

La *querelle* attributiva, tutt'altro che pacifica, si anima di nuovi elementi se pensiamo alla recente proposta di Michele Danieli intorno al nome di Prospero Fontana (1512-1597), sulla base di ragioni puramente stilistiche sebbene conscio, sul piano documentario, che le ininterrotte citazioni ribadiscano al contrario la paternità a Vincenzo Caccianemici. In particolare, lo studioso sottolinea la forte disparità fra l'ispirazione parmigianinesca che informa la stampa con *Diana Cacciatrice* marcata VC [31], già attribuita dal Malvasia al Caccianemici [32], e la *Decollazione* che al contrario non sembra cogliere alcun riferimento preciso alle opere e ai modi del Parmigianino, la cui datazione andrebbe spostata intorno al 1570 [33].

La questione, perciò, rimane aperta e, in assenza di dati oggettivi, non sono da escludere ulteriori chiarimenti integrativi a quelli già avanzati in questa sede. Primo fra tutti la necessità di svelare il significato di quella scritta misteriosa – RYSTAM – sulla spada dello sgherro (fig. 9).



Fig. 9. *Decollazione del Battista*, particolare della spada (dopo la pulitura)

Maggiori certezze offrono i risultati delle sezioni stratigrafiche circa il *modus operandi* del pittore, in merito all'uso di pigmenti e leganti. Fra i primi troviamo la biacca (carbonato basico di piombo) e carbonato di calcio per i bianchi, minio (ossido di piombo), cinabro/vermiglione (solfuro di mercurio) e realgar/orpimento (solfuri di arsenico) per i gialli e i rossi, l'azzurrite (carbonato basico di rame) per i blu, terra di Siena, ocre rossa e terra d'ombra per le terre, lacca rossa per i pigmenti organici. Per i secondi l'analisi conferma l'impiego di una miscela composta da leganti lipoproteici (uovo) e da olii, la cosiddetta tempera grassa, che consente di

ridurre la miscibilità fra gli strati, di aumentare la capacità adesiva fra le stesure accelerandone l'asciugatura, ma soprattutto di ottenere impasti densi ed opachi utili a coprire la sottostante imprimitura scura. In generale si osserva un impiego di due o al massimo tre stesure di colore, sia a spessore che a velatura, e le singole pennellate contengono da tre a quattro pigmenti con l'aggiunta di elementi in tracce; il notevole spessore degli strati pittorici, compreso fra i 75 e i 175 um, è funzionale inoltre a pareggiare un substrato irregolare attraverso impasti cromatici corposi senza rinunciare alla brillantezza e alla trasparenza delle velature. Come già detto, il pittore utilizza ai fini espressivi il trasparire dell'imprimitura sopra la quale il colore è steso con modalità e spessori diversificati: più a corpo nei chiari per contrastare l'emergere dello scuro del fondo, più sottili negli scuri dove il fondo emerge spesso a tono di base.

Il pittore si rivela un abile figurista nonché impaginatore dello spazio prospettico, ma allo stesso tempo attento alla cura dei dettagli. Egli definisce con minuzia grafica i capelli e la barba del Battista, dai riflessi dorati, così come il realistico vello dai tratti materici a rilievo lumeggiati a biacca che guizzano dal fondo scuro parzialmente a vista. Altresì basti guardare la precisione lenticolare del catino battesimale e della croce di canne, nonché il virtuosistico brano prospettico del cartiglio a spirale, per rendersi conto delle sue abilità tecniche. Di particolare bellezza è il suo mantello rosso composto da cinabro con l'aggiunta di lacca rossa applicata a velatura. Gli incarnati sono modellati con pennellate corpose ottenute con cinabro e biacca, con aggiunta di piccole quantità di terra e lacca rocca, dove nei mezzi toni e soprattutto nelle zone d'ombra traspare la preparazione scura contribuendo ad enfatizzare quelli effetti lunari di atmosfera fredda e azzurrina. Anche la monumentale figura maschile, a sinistra del gruppo centrale, mostra nella tunica ed in particolare nel mantello ricchi passaggi cromatici nei quali il pittore combina, in differenti proporzioni, solfuri di arsenico (realgar/orpimento) con minio e terra d'ombra.

La decorazione geometrica del pavimento a scacchiera, se pur non analizzato, dovrebbe essere in parte realizzata con resinato di rame, ormai alterato, di colore bruno, applicato a velatura a simulare le venature a finto marmo dei triangoli di risulta del pavimento stesso. Il medesimo pigmento dovrebbe essere rintracciabile sul pannello verde dell'enigmatico personaggio maschile e sui calzari del cavaliere, entrambi a destra della scena. Gli unici dati relativi al fondale architettonico riguardano le campiture di cielo ottenute miscelando azzurrite con biacca; gli elementi divisorii della balaustra, in alto ad intervallare le suddette campiture, utilizzano invece il fondo scuro dell'imprimitura come tono di base sul quale il volume è reso lumeggiando le parti in aggetto con pochi tocchi di biacca. Ciò è visibile nella figura del cavaliere la cui elegante armatura è realizzata interamente grazie all'affiorare dell'imprimitura mediante un sapiente uso della biacca che crea abbaglianti riflessi metallici.

Il linguaggio del pittore mostra talora alcune debolezze dove la raffinatezza esecutiva cede il posto ad errori tipici di un dilettante: l'infelice scorcio della base della colonna a destra, la difficoltà nella resa di alcuni volti, in particolare della Salomè, l'incapacità di costruire in

prospettiva l'articolazione delle spalle e delle mani legate del Battista, così come l'incongrua disposizione spaziale delle gambe del santo sullo stesso piano.

Non è un caso se le immagini all'infrarosso restituiscono alcuni pentimenti e/o cambiamenti apportati dall'artista in corso d'opera, a riprova di un'esecuzione in parte incerta. Lo testimonia la mano aperta del personaggio maschile a sinistra che nella prima versione risulta leggermente più arretrata rispetto alla posizione attuale, al contrario della sua gamba destra il cui profilo originario era più avanzato rispetto all'attuale impostazione. Circa la figura del Battista, il profilo del mento (visibile nella prima redazione) è stato successivamente coperto dalla caratteristica barba a doppia punta, a differenza della spalla la cui linea di contorno è stata modificata estendendo l'incarnato su una piccola porzione della retrostante colonna marmorea.

Infine non va dimenticato il profilo di una mano, in relazione all'anziano personaggio raffigurato sullo sfondo, che dopo essere stata realizzata o semplicemente abbozzata venne cancellata in quanto incongrua e sovradimensionata.

Disegno soggiacente.

Circa l'elaborazione dell'immagine, le indagini fotografiche in b/n agli IR non mostrano tracce del disegno preparatorio. Ciò sembra imputabile al forte grado di assorbimento di energia da parte del fondo scuro dell'imprimitura, composto da pigmenti assorbenti nell'infrarosso come terre e nero carbone, e che pertanto non offre il necessario contrasto per poter leggere l'eventuale disegno sottostante il colore. La mancata evidenza dell'underdrawing non significa tuttavia che l'opera sia stata eseguita di getto senza avvalersi di un progetto preliminare necessario all'impostazione generale della scena. Di tale elaborazione rimangono una serie di segni incisi direttamente negli strati preparatori, visibili nelle foto in luce radente, di cui l'artista si avvale per delimitare l'ingombro di alcune figure e lo spazio degli elementi architettonici. Essi sono realizzati probabilmente a mano libera, mediante uno strumento a punta, dal tratto rapido e sottile, in alcuni punti coperti dalle successive stesure pittoriche.

Interventi precedenti e stato di conservazione

Nonostante la Basilica di San Petronio (per il suo connotato civico) non fu mai soggetta alle soppressioni napoleoniche, la storia conservativa del dipinto fu segnata agli inizi dell'Ottocento da un evento traumatico legato alla radicale trasformazione della cappella di appartenenza. Tra il 1806 e 1808 la cappella dei Fantuzzi, già Caccianemici, fu interamente ristrutturata secondo il gusto neoclassico dell'epoca e dedicata al culto dell'Immacolata Concezione. La scultura marmorea della Vergine di Agostino Corsini (1725), proveniente dalla

chiesa di San Francesco in seguito alle soppressioni del 1798, andò pertanto a sostituire la più antica pala d'altare [34].

Nel 1820 il già citato Bianconi avvertiva inoltre dell'imminente trasferimento dell'opera presso la chiesa conventuale di San Giovanni Battista (dopo essere stata per un breve intermezzo presso la chiesa di San Gregorio), prima sull'altare maggiore e di lì a poco (1826) negli ambienti interni del convento [35].

E' verosimile ipotizzare che la tavola, giunta sostanzialmente integra fino ai primissimi anni dell'800, sia stata pulita (secondo le parole del Bianconi) e successivamente restaurata in vista del suo trasferimento e ricollocazione presso la chiesa del Battista.

Un elemento a favore di questa ipotesi proviene dall'analisi di un campione (sottoposto a spettroscopia Raman) relativo all'incarnato della figura del Battista da cui emerge la presenza di Blu di Prussia, pigmento sintetico inventato nel 1704 ma in uso a partire dal 1724.

Come è stato già sottolineato, gli elementi che fanno da *trait d'union* tra il retro e il fronte del dipinto sono rappresentati da due inserti lignei, relativi alla ricostruzione dell'angolo in alto a destra, dipinti direttamente sul legno ad imitazione della balaustra costituita da una sequenza di pilastri che poggiano su uno zoccolo raccordati in alto da una cimasa e separati ad intervalli regolari da due specchiature rettangolari, l'ultima delle quali è parzialmente visibile in quanto bruscamente interrotta dall'inserimento posticcio.

L'ignoto restauratore, nel riproporre i suddetti motivi decorativi, dimentica infatti di completare la parte mancante del riquadro passando a dipingere direttamente un pilastro tracciato a metà, che fa da pendant a quello originale, a cui fa seguito un secondo elemento dipinto per intero.

La pulitura ha inoltre rilevato che l'intervento, realizzato con modalità e materiali scadenti, era tale da determinare uno stacco netto rispetto alla pittura originale in quanto, oltre a riproporre in maniera raffazzonata gli elementi architettonici, interrompeva la sequenza regolare delle campiture di cielo.

Nell'intento di collegare visivamente la parte ridipinta al resto dell'opera, fu applicato su gran parte della metà superiore del dipinto uno strato di beverone di colore scuro, probabilmente a base d'olio, così spesso e materico da occultare, insieme ai dettagli e ai particolari della struttura architettonica, le campiture stesse.

Alla medesima fase di intervento appartiene probabilmente lo strato di vernice applicato su tutto il dipinto al di sotto del quale erano presenti diffuse ridipinture a rinforzo delle modanature architettoniche, in particolare delle zone in ombra, e numerose stuccature per risarcire sia le mancanze del supporto, poi pigmentate per accordarle cromaticamente al resto della superficie, sia le linee di fessurazione più significative, in particolare quelle passanti sul retro.

Al momento dell'intervento di restauro, sia il colore che gli strati preparatori presentavano una buona stabilità, un'ottima coesione interna e una adesione altrettanto tenace fra i differenti strati; solo in prossimità dei margini e lungo le linee di separazione del tavolato (fig. 10) si riscontravano dei distacchi della pellicola pittorica.



Fig. 10. *Decollazione del Battista*, particolare

L'area del dipinto maggiormente compromessa risultava essere l'angolo in basso a sinistra, in particolare il mantello della figura maschile, con la presenza di numerose lacune di piccole dimensioni e lo sbiancamento e l'opacizzazione localizzata dello strato di vernice.

Su tutta l'opera era diffusa una forte componente cromatica giallo-bruna a causa dell'alterazione dello strato di vernice che impediva di apprezzare i valori cromatici del dipinto, determinando l'appiattimento delle forme e dei volumi. A questo si aggiunge il secondo strato pigmentato, di probabile natura oleosa, concentrato per lo più nella parte alta del dipinto, così fortemente alterato ed inscurito da penalizzare fortemente la visione dell'opera.

Un discorso a parte va fatto sui verdi, in particolare sul pavimento a scacchiera dove la presenza ipotizzata di resinato di rame spiegherebbe il caratteristico viraggio tendente al bruno delle finiture superficiali.

Intervento di restauro

Nel settembre 2013 il dipinto è stato trasferito presso il Laboratorio degli Angeli (Bologna). Dopo una serie di operazioni preliminari (disinfestazione per anossia, pulitura meccanica del

retro, riadesione degli strati pittorici), il restauro della tavola ha previsto, secondo criteri di ridotta invasività [36], il consolidamento [37] e il risanamento del supporto, la rifunzionalizzazione delle traverse nonché la revisione degli interventi precedenti. Il risanamento di fessurazioni e sconnessioni è stato realizzato sia manualmente sia mediante elettrofresa consentendo contemporaneamente di riconnettere le tavole separate, attraverso la calettatura di inserti lignei a cuneo, e di recuperare un livello planare comune, laddove erano presenti dislivelli del colore lungo le discontinuità del tavolato (fig. 11). La ricostruzione delle aree più degradate, mediante tassellatura, è stata eseguita con inserti in pioppo stagionato incollati sia con resina vinilica (Bindan RS) sia utilizzando una miscela di resine epossidiche [38] (in particolare lungo i margini sagomati dei binari di alloggiamento in funzione del reinserimento delle traverse) (fig. 12). Di seguito è stato necessario intervenire sui due inserti lignei posticci, a chiusura dell'angolo in alto a sinistra, al fine di sanare le discontinuità con il supporto migliorando al contempo la percezione di entrambi sul lato dipinto.



Fig. 11. Supporto ligneo, risanamento (particolare)



Fig. 12. Supporto ligneo, tassellatura (particolare)

Infine l'intervento di rifunzionalizzazione del sistema di contenimento finalizzato a ripristinare il giusto equilibrio fra traverse e supporto, nonché l'originario meccanismo di funzionamento attraverso la riproposizione di un profilo a sezione costante, perfettamente rettilineo, lungo la superficie di interfaccia fra traverse e sedi di scorrimento. Ciò ha comportato, nel primo caso, alla rettifica di ogni singolo elemento al fine di ottenere una superficie di contatto piana e regolare, nel secondo, alla tassellatura parziale con inserti di pioppo a spessori variabili tale da colmare lo spazio derivante dalle deformazioni da imbarcamento. Il supporto è stato infine protetto applicando a pennello una soluzione di cera microcristallina al 4% in ligroina (p/v), allo scopo di rallentare lo scambio di umidità con l'ambiente stabilizzando il comportamento del retro a quello del fronte dipinto (fig. 13).



Fig. 13. Supporto ligneo, dopo l'intervento di restauro

Dopo un primo intervento sulle vernici (surface cleaning) [39], la pulitura ha messo in evidenza splendidi colori restituendo il giusto equilibrio fra il fondale architettonico, penalizzato da pesanti stesure, e il gruppo dei personaggi in primo piano (figg. 14/19).



Fig. 14. *Decollazione del Battista*, particolare (durante la pulitura)



Fig. 15. *Decollazione del Battista*, particolare (dopo la pulitura)



Fig. 16. *Decollazione del battista*, particolare (dopo la pulitura)



Fig. 17. *Decollazione del Battista*, particolare (durante la pulitura)

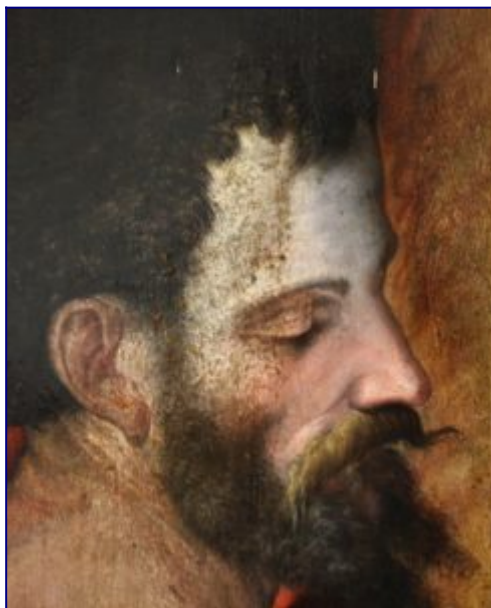


Fig. 18. *Decollazione del Battista*, particolare (durante la pulitura)

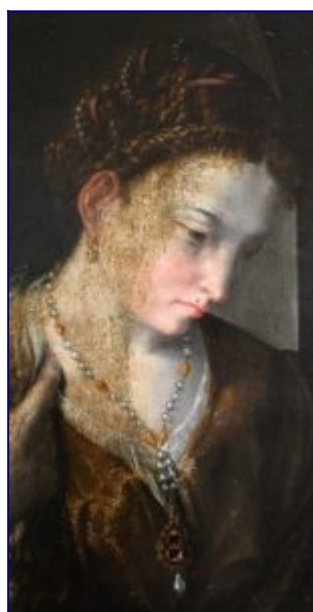


Fig. 19. *Decollazione del Battista*, particolare (durante la pulitura)

I test di solubilità sono stati effettuati a più riprese mettendo a punto differenti sistemi di pulitura in funzione delle diverse aree trattate, al fine di conseguire un accordo cromatico fra le parti. Altresì, la scelta dei solventi (applicati in forma libera e gelificata) [40] è stata guidata dalla necessità di operare in modo selettivo e graduale in funzione del differente stato di

conservazione, spessore e natura degli strati filmogeni superficiali. In particolare, la pulitura del fondale architettonico ha consentito di apprezzare in maniera più nitida le campiture di cielo dall'inaspettata policromia dai toni azzurro-verdi (fig. 20), celate da uno spesso beverage pigmentato, l'articolazione delle membrature architettoniche, i passaggi chiaroscurali delle cornici modanate, liberate da pesanti ridipinture, i dettagli decorativi dei capitelli e la trabeazione liscia simulante un finto marmo giallo antico. Contestualmente sono state rimosse tutte le stuccature ottocentesche. Su resto del dipinto, alleggerendo lo strato di vernice alterato, è emersa una cromia brillante dalla superficie smaltata, in buono stato di conservazione, tanto sul piano di posa quanto sugli incarnati. Sorprendenti sono i passaggi cromatici dell'ampio pannello verde della figura maschile in secondo piano (fig. 21).



Fig. 20. *Decollazione del Battista*, particolare (durante la pulitura)



Fig. 21. *Decollazione del Battista*, particolare (durante la pulitura) (2)

Dopo la stuccatura, il restauro pittorico e la verniciatura, l'intervento di restauro (fig. 22) si è concluso con il trasferimento dell'opera all'interno della Basilica di San Petronio (cappella di Santa Brigida).



Fig. 22. *Decollazione del Battista*, dopo l'intervento di restauro

Daniele Biondino

Note

- [1] Straordinariamente complessa è la vicenda genealogica della famiglia Caccianemici, fra omonimie, intrecci parentali, tradizioni contrastate, dal XII al XVII secolo almeno. È plausibile che il nostro Vincenzo fosse il figlio di un Pellegrino Caccianemici, citato dal Fantuzzi e in qualche modo confermato dal Guidicini.
- [2] M. Danieli, in *Pinacoteca Nazionale* 2013, pp. 334-336, n. 294, dove resta comunque inaccettabile la sua datazione ad anni ben posteriori al ricordo vasariano.
- [3] E. Negro 1998, p. 43, per la pala di S. Petronio, data a Vincenzo Caccianemici e databile al 1535 (ill. 91).
- [4] Un altro dipinto citato con l'infrequente attribuzione a Vincenzo lo si ritrova nelle pagine di Petronio Bassani, del 1816 (p.207), una *Madonna con santi* in casa Hercolani.
- [5] Eseguendo fra le altre la tavola per il convento di S. Margherita e quella, col *San Rocco*, per la cappella Bonsignori in S. Petronio.
- [6] Si dimentica spesso che il Lamo (1518-1574), forse di poco più giovane di Vincenzo, fu figura importante nella bolognese Compagnia dei pittori d'allora e quindi ben addentro alle faccende artistiche del tempo.
- [7] Il cognome Capelli compare solo in Masini (1666, p. 621).
- [8] Come testimoniato dalle note di pagamenti, purtroppo non *ad annum*, relative a quel decennio, in una trascrizione manoscritta di André Félibien, del 1681 circa: i nomi di "Francisque Cachenemis et Jean Baptiste Baignequeval peintres" si trovano così in Laborde de 1850-1855, p. 421, poi nel postumo Laborde de 1877, p. 195. Una messa a punto della cronologia è ora nel fondamentale saggio di Thomas Clouet (Clouet 2012, pp. 195-234).
- [9] Dimier 1927, pp. 167-170.
- [10] Dimier 1928, p. 34.
- [11] Un'ipotesi accolta oggi dal solo Emilio Negro (Negro 1998), che però dà per scontato che Bassani sia incorso nel vecchio equivoco, e intendesse riferirsi a Vincenzo; ipotesi riassunta ma non condivisa da Sylvie Béguin, che dal canto suo giunge a ipotizzare un'identità dei due pittori (Béguin 2000, pp. 160-163 e p. 171).
- [12] Vedila in Negro e Roio 1998, p. 42, ill. 89 ma anche in cfr. Rossoni 2008.
- [13] Della stessa famiglia sono dichiarati sbrigativamente in *Nouvelle biographie* 1852-1854.
- [14] Da tempo il giuspatronato della cappella era passato ai Fantuzzi.
- [15] Ancora nel 1820 Girolamo Bianconi (Bianconi 1820, p.471), mettendo in sequenza Francesco e Vincenzo nell'indice degli artisti, riuscì a creare un tale viluppo che nelle successive edizioni della sua guida- approfittando della collocazione periferica del dipinto- preferì omettere del tutto la voce riguardante Vincenzo.
- [16] Cochin 1758 omette invece la basilica stefaniana dal suo percorso.

- [17] Filippini 1917.
- [18] N. Roio, in Negro e Roio 1998, pp. 270-271 (ill. 208).
- [19] Fortunati 2000.
- [20] Il presente articolo è il frutto del lavoro di sintesi della tesi di laurea del sottoscritto conseguita presso l'Università degli Studi di Urbino 'Carlo BO', AA 2013-2014 (Biondino 2013-2014).
- [21] A cura del Laboratorio degli Angeli di Bologna con la collaborazione del sottoscritto e di Luigi Orata per il restauro del supporto ligneo.
- [22] Le analisi, invasive e non, sono state effettuate da differenti enti ed istituti di ricerca: UNIURB, *Dott.ssa Maria Letizia Amadori* (microscopia ottica e microscopia elettronica a scansione ambientale ESEM con microsonda EDS), UNIMORE, *Dott. Pietro Baraldi* (spettroscopia Raman), IGG-CNR Firenze, *Dott.ssa Mara Camaiti* (spettroscopia IR in trasformata di Fourier – FT-IR), OPD Firenze, *Dott.ssa Isetta Tosini* (identificazione fibra vegetale con osservazione allo stereomicroscopio e microscopio ottico), IVALSA-CNR Firenze, *Dott.ssa Chiara Capretti* (identificazione specie lignea con osservazione al microscopio ottico su sezioni sottili). Le indagini in infrarosso, in b/n e in falsi colori, sono state realizzate dal *Dott. Gianluca Poldi*.
- [23] Bianconi 1820, p. 123.
- [24] Rothe, Carr 1998.
- [25] Aldrovandi, Cauzzi e Seccaroni 2008.
- [26] Bentini e Cauzzi 2002.
- [27] Cecchi, Ciatti e Sartiani 2014, pp. 47-59.
- [28] Gheroldi 2000.
- [29] Vasari 1568 (1906), tomo I, V, p. 238.
- [30] *Pinacoteca Nazionale* 2006, vol. II, scheda n° 281-b, pp. 413-416.
- [31] Conservata presso il GDS della Pinacoteca nazionale di Bologna, inv. PN 1750.
- [32] Malvasia 1678, I, p. 76.
- [33] *Pinacoteca Nazionale* 2013, vol. V, scheda n°. 294, pp. 334-336.
- [34] Zucchini 1953, p. 64.
- [35] Bianconi 1820, p. 123.
- [36] Tutti gli inserti a farfalla sono stati rimossi, consolidati e ricollocati in sede.
- [37] Resina acrilica in soluzione (Paraloid B72 al 5-8% in acetone p/v) applicata a pennello.
- [38] Araldite SV 427/HV 427 (1:1) e Araldite AW 106/HV 953U (1:0,8) in rapporto 60:40.
- [39] A base acquosa con Tween 20, tensioattivo non ionico neutro, all'1% in 100 ml di acqua demineralizzata.
- [40] Nel primo caso si tratta di una miscela binaria (LA5) composta da Ligroina e Acetone in rapporto 1:1, applicata a tampone su tutti gli incarnati, il pavimento e su gran parte delle figure, a cui è stata aggiunta una piccola quantità (1% in volume) di Alcool Benzilico al fine di incrementare il potere solvente della miscela. Nel caso dei panneggi rossi, caratterizzati da finiture a base di lacca rossa, è stata utilizzata una miscela (LA3) composta dal 70% di Ligroina

e dal 30% di Acetone, a minore polarità. Nella metà superiore, relativamente al fondale architettonico, è stato formulato un Solvent-Surfactant gel polare composto da Carbopol 940 2gr., Ethomeen C25 20 ml, Acetone 70 ml, Alcool benzilico 5 ml, Ligroina 25 ml, acqua deionizzata 5-10 ml fino all'addensamento della soluzione.

Bibliografia

Vasari 1550 (1986)

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550 (ed. Torino, 1986).

Lamo 1560 circa (1996)

P. Lamo, *Graticola di Bologna*, 1560 circa (ed. Bologna, 1996).

Vasari 1568 (1878-1885)

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1568 (ed. Firenze, 1878-1885), Tomo V.

Amadi 1588

F. Amadi, *Della Nobiltà di Bologna di Francesco Amadi d'Agostino Compresa nel suo Specchio della Nobiltà d'Europa*, Cremona, 1588.

Cavazzoni 1603

F. Cavazzoni, *Pitture et Sculture et altre cose notabili che sono a Bologna e dove si trovano, Anno Domini MDCIII*, in F. Cavazzoni, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, 1996.

Masini 1666

A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666.

Malvasia 1678

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, 2 voll.

Malvasia 1686

C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686.

Cochin 1758

C.N. Cochin, *Voyage d'Italie*, Paris 1758, tomo II.

Guida 1792

Pitture, Scolture ed Architetture delle Chiese, luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna, e suoi sobborghi con un copioso Indice degli Autori delle medesime corredato di una compendiosa serie di notizie storiche di ciascheduno, Bologna, 1792.

Bassani 1816

P. Bassani, *Guida agli Amatori delle Belle Arti, Pittura, Architettura e Scultura per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, 1816.

Bianconi 1820

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, 1820.

Bianconi 1845

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi. Edizione nuovamente aumentata*, Bologna, 1845.

Laborde 1850-1855

L. Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France, études sur le seizième siècle: Tome premier: Peinture*, Paris 1850-1855.

Nouvelle biographie 1852-1854

Nouvelle biographie universelle, Paris, 1852-1854.

Laborde 1877

L. Laborde, *Les comptes des Bâtiments du Roy (1528-1571) suivis de documents inédits sur les Chateaux Royaux et les Beaux-Arts au XVIe siècle, recueillis et mis en ordre par le Marquis de Laborde, Tome premier*, Paris 1877.

Milanesi 1880

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878-1885, Tomo V.

Filippini 1917

F. Filippini, *Il Museo di S. Stefano*, in "Cronache", V-VII, pp. 33-34, in "Bollettino d'arte", XI, 1917, 5-7.

Dimier 1927

L. Dimier, *La tenture de la Galerie de Fontainebleau à Vienne*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXIX, 780, 1927, pp. 167-170.

Dimier 1928

L. Dimier, *Le Primatice*, Paris 1928.

Zucchini 1953

G. Zucchini, *Catalogo critico delle guide di Bologna*, Bologna 1953.

Negro 1998

E. Negro, *Dal Tardogotico padano al Classicismo del Francia*, in E. Negro e N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, pp. 7-60.

Negro e Roio 1998

E. Negro e N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.

Bayer 1998

A. Bayer (a cura di), *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara 1998.

Rothe e Carr 1998

A. Rhothe, D.W.Carr, *La tecnica di Dosso Dossi*, in A. Bayer (a cura di), *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara 1998, p. 60.

Béguin 2000

S. Béguin, *Sala dei paesaggi, Sala dei concerti*, in *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, Bologna 2000, pp. 159-163 e pp. 169-173.

Fortunati 2000

V. Fortunati, *Sala di Davide*, in *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, Bologna 2000, pp. 217-235.

Gheroldi 2000

V. Gheroldi, *Destrezza, cartone, pittura su scialbo*, in V. Fortunati, V. Musumeci (a cura di), *L'immaginario di un ecclesiastico i dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna 2000, pp. 83-111.

Fortunati e Musumeci 2000

L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, Bologna 2000.

Bentini, Cauzzi 2002

J. Bentini, D. Cauzzi, *Parmigianino a Bologna: i casi di Santa Margherita e di San Petronio. Analisi e confronti*, in *Parmigianino e manierismo europeo*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2002, Cinisello Balsamo 2002, pp. 182-190.

Rossoni 2008

E. Rossoni, “*Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore*”. Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in “Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna”, 1, 2008 (www.aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it).

Aldrovandi, Cauzzi e Seccaroni 2008

A. Aldrovandi, D. Cauzzi, C. Seccaroni, *Un pittore capriccioso e di bizzarro cervello*, in A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian (a cura di), *Amico Aspertini artista bizzarro nell'età di Durer e Raffaello*, Milano 2008, pp. 349-351.

Emiliani, Scaglietti Kelescian 2008

A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian (a cura di), *Amico Aspertini artista bizzarro nell'età di Durer e Raffaello*, Milano 2008.

Clouet 2012

T. Clouet, *Fontainebleau de 1541 à 1547. Pour une relecture des Comptes des Bâtiments du Roy*, in *Le Château de Fontainebleau. Recherches récentes*, in “Bulletin monumental”, 2012, 170, 3, pp. 195-234.

Pinacoteca Nazionale 2013

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 5. Ottocento e Novecento, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia, 2013.

Biondino 2013-2014

D. Biondino, *La Decollazione del Battista di Vincenzo Caccianemici (Bologna, ?-1542). Storia di un recupero*, tesi presso il Corso di Laurea Magistrale in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali Classe LMR/02, Università degli Studi di Urbino ‘Carlo Bo’, AA 2013-2014, relatore- restauratore: Prof. Roberto Saccuman, relatore area storico-artistica: Prof. Bruno Zanardi, relatore area tecnico-scientifica: Prof.ssa Maria Letizia Amadori.

Cecchi, Ciatti, Sartiani 2014

A. Cecchi, M. Ciatti, O. Sartiani (a cura di), *Sebastiano del Piombo e la pittura su pietra: il ritratto di Baccio Valori*, Firenze 2014.