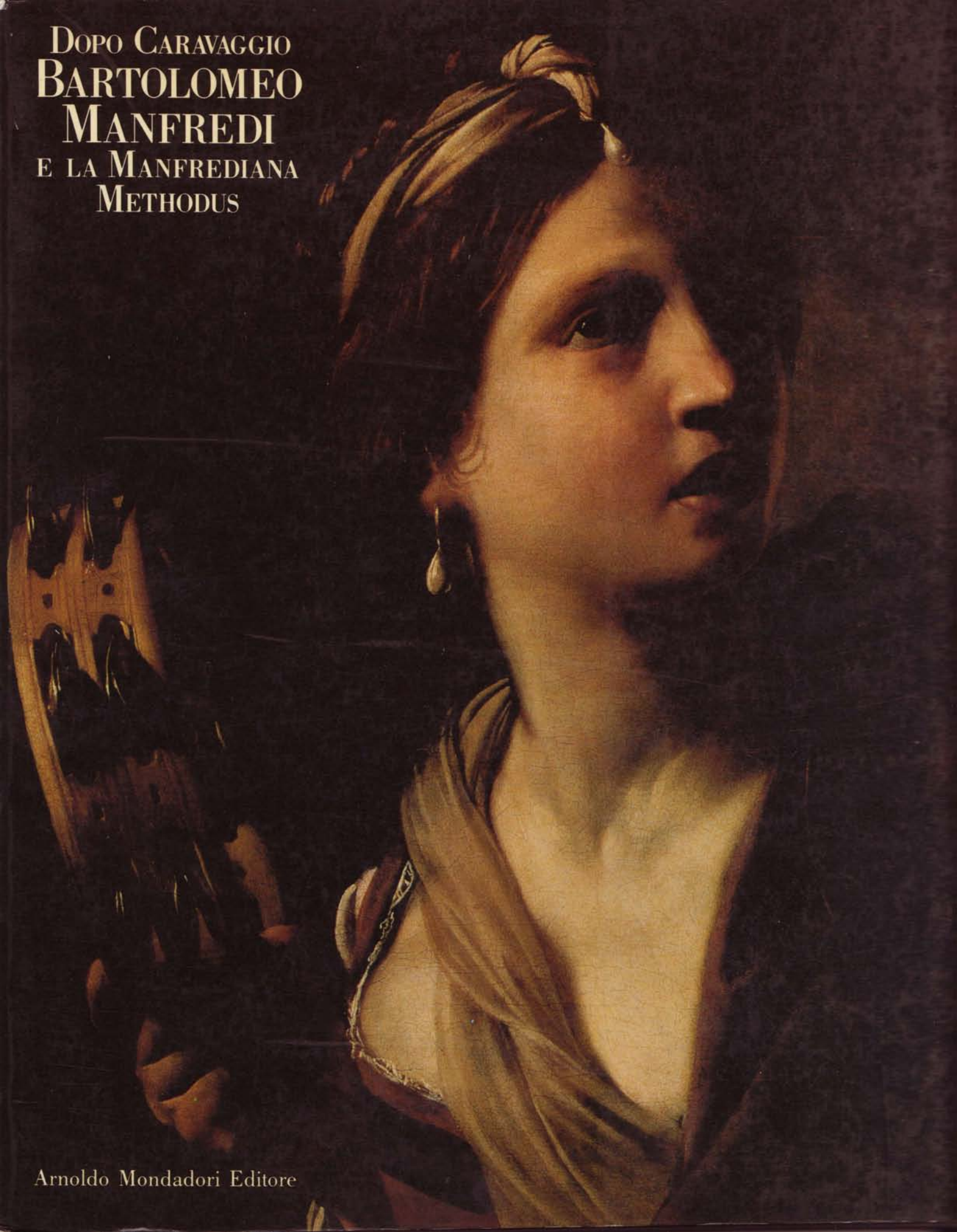
Dopo Caravaggio
Bartolomeo Manfredi
e la Manfrediana Methodus



Arnoldo Mondadori Editore

Sommario

13 Dal Caravaggio al Manfredi
Mina Gregori

27 Ipotesi per il percorso del Manfredi
Giuseppe Merlo

32 La fortuna critica
Raffaella Morselli

42 Manfredi e i francesi
Jean-Pierre Cuzin

50 Michelangelo Merisi detto il Caravaggio
Mina Gregori

58 Bartolomeo Manfredi
Giuseppe Merlo - Raffaella Morselli

89 Analisi radiografiche e riflettografiche di alcune opere del Manfredi
Roberta Lapucci

98 Dirck van Baburen
Leonard J. Slatkes

103 Nicolas Régnier
Jean-Pierre Cuzin

108 Nicolas Tournier
Arnauld Brejon de Lavergnée

119 Valentin de Boulogne
Jean-Pierre Cuzin

124 Bibliografia
A cura di *Giuliana Guidi de Juliis*

Schede tecniche

Roberta Lapucci

Sono state eseguite indagini radiografiche su questi dipinti:
Allegoria delle quattro stagioni (cfr. cat. n. 3), Dayton (Ohio), The Dayton Art Institute; *Concerto* (cfr. cat. n. 6), Firenze, Uffizi (Inv. dep. n. 155); *Cristo tra i dottori* (cfr. cat. n. 8), Firenze, Uffizi (Inv. 1890, n. 767); *Caino e Abele* (cfr. cat. n. 13), Firenze, Galleria Palatina (Inv. 1890, n. 5842); *Cristo appare alla Madre dopo la Resurrezione* (cfr. cat. n. 14), Firenze, collezione privata.
Si presenta inoltre la riflettografia infrarossa del *Cristo tra i dottori*.
La lettura degli esami tecnici compiuti sui dipinti di Bartolomeo Manfredi ha consentito di individuare alcuni caratteristici procedimenti di esecuzione e di pervenire ad alcune prime distinzioni nei confronti di ciò che è stato accertato in gran parte delle opere del Caravaggio.
I pittori caravaggeschi non ebbero generalmente l'opportunità di vedere direttamente il maestro mentre operava, ma cercarono di imitarne la tecnica in base all'osservazione dei quadri già ultimati. La prima impressione visiva offerta dai loro dipinti è tale da farli avvicinare agli originali del Merisi, ma un'attenta valutazione dei loro metodi di lavoro mette in risalto le differenze relative sia al *modus operandi* che all'utilizzo dei materiali adoperati.
L'impostazione mentale con cui il Caravaggio affronta la tela ancora intatta non trova riscontro nel diverso atteggiamento del Manfredi. Infatti durante la prima maturità romana il Merisi non sembra impostare le figure sulla base di disegni preliminari, ma costruisce le proprie composizioni direttamente e alla prima, sulla tela, con stesure a olio. Per questo al di sotto dello strato pittorico visibile si evidenziano talvolta in radiografia redazioni precedenti del tutto diverse da quelle definitive. Il Manfredi, invece, per quanto risulta da questa piccola campionatura, non parte mai senza un'idea costruttiva precisa; i suoi pentimenti sono generalmente di piccola entità e non riguardano modifiche di dati compositivi essenziali, ma solo di particolari, si vedano ad esempio la mano del flautista nel *Concerto* degli Uffizi, le dita di Caino nel *Caino e Abele* della Palatina.
Il pittore dimostra tuttavia minor sicurezza rispetto al maestro; sente il bisogno di correggere, raschiar via ad esempio una testa per rifarla sopra (come nel liutista del *Concerto* degli Uffizi cancellare con pennellate di gesso una zona e ridipingerla (come nel polso di Caino della Palatina), mentre il Merisi non toglie la prima stesura sottostante anche quando non lo convince a pieno, ma vi torna sopra con modifiche talvolta basilari, eseguite con grande libertà e sicurezza di tocco. Il Caravaggio ha drastici ripensamenti sulla tela (l'esempio più importante è rappresentato dal *Martirio di San Matteo* in San Luigi dei Francesi), il Manfredi, da parte sua, corregge le minuzie.
Un'altra diversità di metodo è riscontrabile nell'uso differente che i due pittori fanno dell'incisione. Assai frequente nelle opere romane del Merisi, viene da lui utilizzata senza ricorrere a cartoni per fissare la posizione delle figure e delle teste, per tracciare gli scorci più arditi o per sottolineare le rifiniture di particolari decorativi. Nel Manfredi l'uso dell'incisione è riscontrabile in uno solo dei cinque dipinti esaminati, il *Caino e Abele*, e nel caso del corpo di Caino si può interpretare come un probabile riporto sulla tela di un disegno o cartone preparatorio che egli stesso può aver eseguito dalla figura del giustiziere nel *Martirio di San Matteo* di San Luigi dei Francesi.
Per quel che concerne la definizione, la chiusura delle parti a incarnato, i metodi del maestro si differenziano da quelli del seguace. Il Merisi procede eseguendo uno strato unitario bruno-rossiccio di terra d'ombra su tutta la preparazione della tela e poi vi torna con colori sempre più chiari fino alle lumeggiature finali date con pigmento bianco puro; il contorno degli incarnati si viene a delineare lasciando visibile lungo il bordo una striscia sottile di preparazione bruna; talora si presentano riprofilature soprastanti eseguite però sempre con terra d'ombra che imita la tonalità della preparazione sottostante. Il Manfredi invece esegue sulla preparazione un disegno a pennello con colore nero a olio, con un primo abbozzo chiaroscurale a tratteggio (come si vede nella figura virile con turbante del *Cristo tra i dottori* degli Uffizi). Esegue poi gli incarnati analogamente al Caravaggio, cioé andando dagli scuri di fondo a cercare sempre più i colori chiari fino ai tocchi finali di bianco puro. Anch'egli lascia emergere la profilatura sottostante che però non ha il tono bruno di Caravaggio, ma è nera; anch'egli vi ritorna sopra ma con il pennello intriso di nero a olio molto fluido per riprofilare alcuni contorni (come nel volto del Cristo nel dipinto *Cristo appare alla Madre dopo la Resurrezione* di collezione privata).
La successione delle campiture nei due artisti procede ugualmente dal fondo verso le figure antistanti; le zone pittoriche situate sul retro (prime cronologicamente ad essere eseguite) sono delineate nella loro interezza e poi parzialmente coperte dalle stesure soprastanti (come si può vedere nell'uomo con turbante del *Cristo tra i dottori* degli Uffizi in cui la fronte prosegue sotto il copricapo, o nell'addome dell'Estate nella *Allegoria delle quattro stagioni* di Dayton).
Infine Caravaggio utilizza pennelli più morbidi e setole più fini di quelli del Manfredi ed usa un olio solvente più fluido con il quale ottiene superfici levigate e perfette.

Allegoria delle quattro stagioni

Dayton (Ohio), The Dayton Art Institute

(Cat. n. 3)

Il presente referto è ricavato dalla relazione sulle condizioni dell'opera eseguita presso l'Intermuseum Laboratory, Oberlin, Ohio, a cura di Richard D. Buck e James Horns (2 luglio 1973).

Il supporto è formato da un'unica striscia di tela di lino avente trama regolare piuttosto fitta, di dimensioni di 134,9 x 90,8 cm e di 20-24 fili per centimetro.

Il filo, abbastanza ritorto, non presenta ringrossi. Il dipinto è stato rintelato (mediante un adesivo a base acquosa) con una tela di lino piuttosto vecchia dalla tramatura ancor più sottile di quella originale.

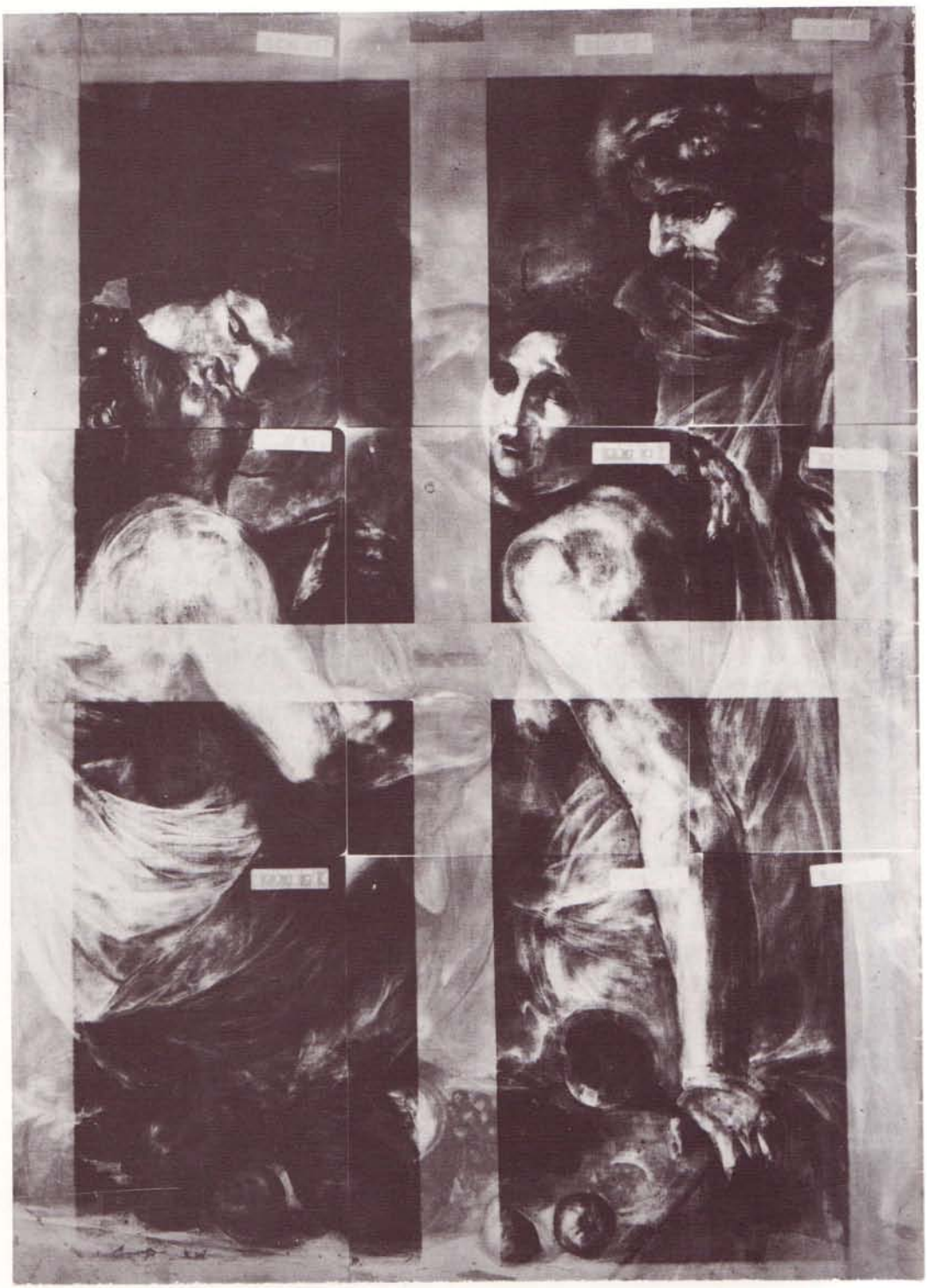
Durante questa operazione, avvenuta in data imprecisata, ma non molto recente, la tela è stata ridotta di alcuni centimetri su tutti e quattro i lati (non compare più il bordo che veniva piegato ed inchiodato al margine del telaio). Il telaio in legno è rinforzato da due traverse perpendicolari tra di loro.

Lo stato di conservazione del film pittorico è discreto; una quantità moderata di lacune di varie misure sparse su tutto il dipinto emerge in radiografia.

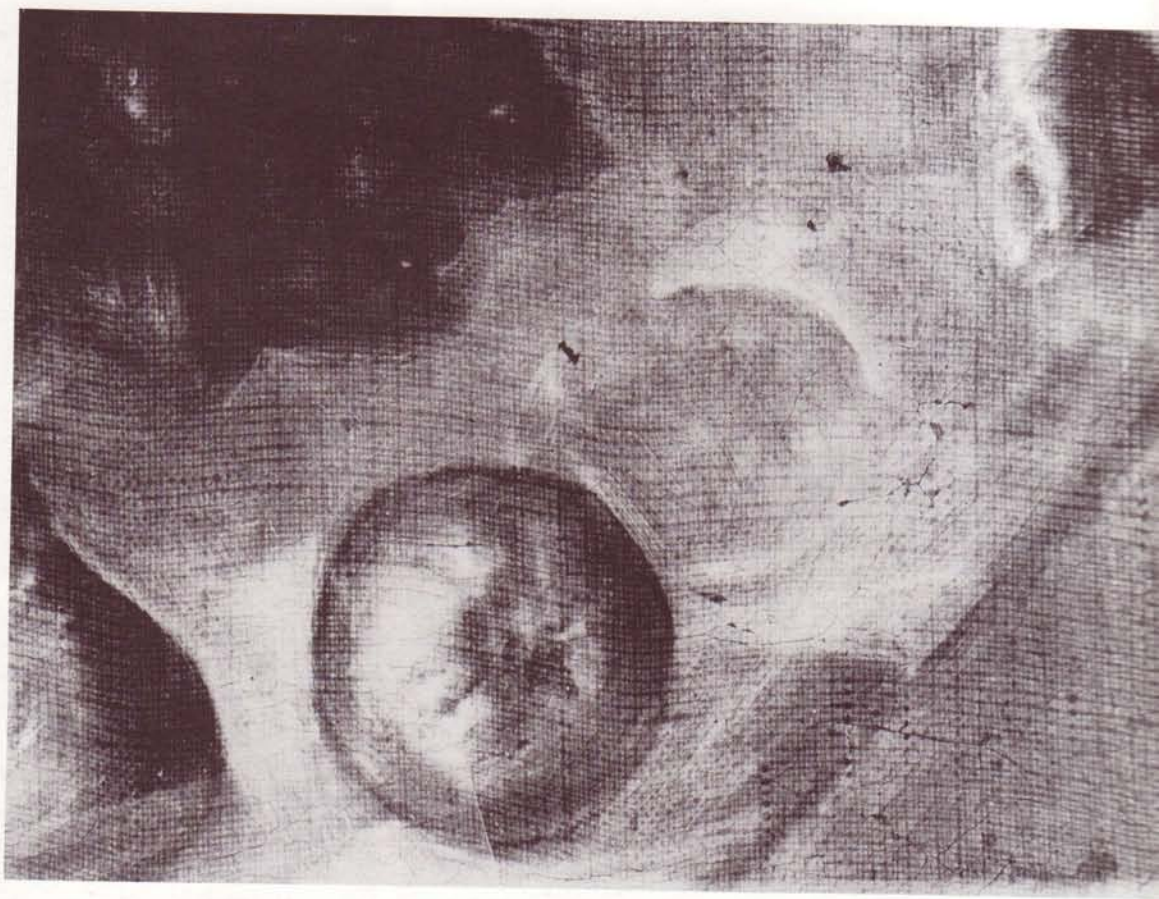
La preparazione (analizzata con l'ausilio di alcune *cross-sections*) mostra due strati scuri sovrapposti stesi a spatola contenenti gesso, colla e pigmento nero-carbone e ocra gialla. Sul dipinto è presente un sottile strato di vernice (a base di resina naturale) leggermente ingiallita che in alcune zone causa una leggera increspatura della superficie. Il *craquelé* ha un reticolo piuttosto irregolare, con scodelline non molto sollevate di diametro medio di 0,3 cm circa.

La problematica tecnica più complessa relativa a quest'opera riguarda la presenza di due strati di pittura entrambi legati con un medium dalle caratteristiche chimiche antiche, che in alcune zone vengono a sovrapporsi uno sull'altro determinando dei cambiamenti di colore (ad esempio il panneggio grigio della figura dell'Estate giace su di uno strato rosso sottostante, come sotto al panneggio verde della Primavera si evidenzia uno strato cremisi).

Si può pensare a un intervento successivo dell'autore o, in alternativa, che gli strati sottostanti lasciati incompiuti dal pittore, siano stati portati a termine poco più tardi da altra mano come suppone Richard E. Spear (1975, pp. 5-19).



L'analisi radiografica ha evidenziato numerosi pentimenti; la barba della figura dell'Inverno era originariamente assai più lunga di quanto appaia nel dipinto e prosegue per un certo tratto sotto il panneggio dell'abito; il profilo del volto della personificazione dell'Estate era più esteso verso destra e nei suoi capelli era presente nella prima stesura una treccia, mentre una delle due spighe di grano è stata cancellata. Due mele situate sotto lo specchio a destra sembrano essere state un ripensamento dell'autore: risultano dipinte sulla stesura pittorica del tavolo, mentre il resto della frutta è eseguita direttamente sul colore di fondo della preparazione.
Nel petto e nel braccio sinistro della figura dell'Estate sono particolarmente visibili dei cambiamenti nella profilatura degli incarnati. Anche la bordatura del liuto è ripresa due volte.
Il dito medio del liutista che ad occhio nudo risulta piegato indietro, figurava invece in una prima stesura, resa leggibile dall'indagine radiografica, vicino all'anulare e quindi proiettato in avanti.
Alcune zone dipinte proseguono sotto altre secondo i criteri di sovrapposizione già esaminati. Ad esempio il contorno dell'addome dell'Estate può essere ben distinto sotto la sua veste, così come le dita dell'Autunno si possono discernere fra i capelli della Primavera.
Emergono anche in quest'opera le tipiche lumeggiature date per toni successivi sempre più chiari, con i caratteristici tocchi finali di biacca pura.
Il modellato è reso con pennellate corpose e guizzanti colpi di luce, che si ritrovano nella delineazione anatomica del torso del Caino nel dipinto *Caino e Abele* di Pitti e nel costato di Cristo del dipinto raffigurante *Cristo appare alla Madre dopo la Resurrezione* di collezione privata.



Particolare della frutta
(Cat. n. 3).

Concerto

Firenze, Galleria degli Uffizi
(Inv. dep. n. 155)
(Cat. n. 6)

Il supporto è formato da due tele aventi trama regolare, di dimensioni di 131 x 190 cm complessivi e di 7 fili per centimetro. Queste due strisce di tela sono giuntate in senso orizzontale a circa 30 centimentri dal bordo inferiore del quadro (si tratta di una tela di 100 x 190 cm ed un'altra di 30 x 190 cm).
Il filo, non molto ritorto, presenta sia lungo l'ordito che lungo la trama, dei ringrossi a fuso tipici della canapa o del cotone, variabili in lunghezza da pochi centimetri ad alcune decine di centimetri. Il dipinto è stato rintelato con una tela a trama più sottile della tela originale ma piuttosto rada.
Reca a tergo i seguenti numeri scritti a mano: 1095 verde, 839 rosso, 126 nero, 674 rosso, 774 rosso.
La tela presenta anche un intarsio sotto la mano del liutista, in basso a sinistra.
Il telaio, moderno, in legno, presenta quattro etichette cartacee incollate (relative alla spedizione del dipinto alla mostra di Milano, o recanti i numeri degli Inventari G.R. e 1890).
Lo stato di conservazione del film pittorico è assai scadente: la pellicola presenta infatti un ribollimento del colore con conseguente distacco di scaglie che P. Dal Poggetto nel 1970 riteneva dovuto ad una «pessima pulitura» antica; oggi si è più propensi a credere che tale effetto sia stato causato dall'eccessivo calore sofferto dal dipinto durante l'operazione di stiratura conseguente alla rintelatura. Non è possibile accertare la data di esecuzione della rintelatura.
La superficie pittorica mostra frequenti cadute di colore in corrispondenza delle linee di contatto con il telaio. Altre piccole mancanze compaiono su tutta la pellicola; queste ultime sono state reintegrate durante il restauro pittorico del dipinto (con conseguente verniciatura) eseguito nel 1970 da R. Berretti.
Sul quadro è attualmente presente una vernice piuttosto spessa e ingiallita.
Il *craquelé* si dirama in un reticolo irregolare dalle isole non molto sollevate di diametro medio di 1 cm. Sopra il libro al centro della composizione è visibile un *craquelé* concentrico, indice probabilmente di un colpo subito dal dipinto in quel punto.
Fotografie: ante-restauro 1970 nn. 11329, 126790, 154407, 154408; post-restauro 1970 n. 162992.

Lettura della radiografia

a) *Flautista*, particolare (4 lastre)
b) *Suonatore di liuto*, particolare (4 lastre)

a) Nella radiografia del *Flautista* emergono pentimenti in entrambe le mani: quella sinistra presenta infatti un dito in sovrannumero (peraltro visibile anche ad occhio nudo perché svelato); la mano destra presenta invece una correzione nella posizione del polpastrello del dito indice.
Il volto del flautista manifesta una doppia profilatura nella zona del mento e della bocca.
Le lumeggiature della veste del suonatore sono eseguite con maggior rapidità rispetto a quelle presenti nel *Cristo tra i dottori*; sono stati impiegati due tipi di pennelli: uno piatto a punta larga (1,5 cm circa) con il quale è stata data la biacca in pennellate rapide e nervose, raggrumate e dense di materia ed un altro a punta fine, intriso con una pittura molto liquida.

b) Nella radiografia del *Suonatore di liuto* compaiono a disturbare la lettura le scritte dei numeri presenti a tergo della tela (di essi fanno parte anche le due linee orizzontali che fuoriescono dal bordo inferiore destro del liuto).
Un grosso pentimento emerge nella testa del liutista che sembra esser stata grattata via nella prima stesura (se ne vedano i segni neri in radiografia) e ridipinta sopra; ciò sembra confermato dalle notevoli discordanze fra la misura del collo e la larghezza del volto.
Tale procedimento non trova riscontro nella prassi esecutiva del Caravaggio (si veda anche nella scheda del *Caino e Abele*). Nella prima stesura la testa si trovava probabilmente in una posizione ancor più scorciata e reclinata indietro.
Le pieghe ampie che si allargano sopra la spalla del suonatore sono state eseguite sopra la manica sottostante più stretta, visibile per intero in radiografia.
Le pennellate seguono il ductus già esaminato nel *Flautista*. Le lumeggiature sono date per sovrammissione di toni sempre più chiari e sempre più ricchi di biacca; modo tipico di lumeggiare di Caravaggio e dei suoi seguaci.





Cristo tra i dottori

Firenze, Galleria degli Uffizi
(Inv. 1890, n. 767)
G.R. n. 4207
(Cat. n. 8)

Il supporto è costituito da un'unica striscia di tela, di dimensioni 129,5 x 190 cm, che presenta tramatura regolare di 9 fili per centimetro; il filato impiegato sia per l'ordito che per la trama è omogeneo e non presenta ringrossi.
Il dipinto è stato rintelato a pasta nel gennaio del 1970 da S. Taiti e G. Tognaccini presso il Gabinetto Restauri della Fortezza con una tela dalla tessitura assai più fitta di quella originale. Non si evidenziano giunture della tela né toppe o intarsi.
Il telaio oggi visibile, moderno, in legno, è stato collocato nel novembre del 1969; lungo i suoi bordi sono incollate cinque etichette cartacee (che riportano i numeri degli Inventari G.R. e 1890 o relative alla spedizione alla mostra di Cleveland).
Lo stato di conservazione del film pittorico originale è generalmente mediocre; limitate cadute di colore con conseguente reintegrazione si possono osservare in varie zone del dipinto, particolarmente sulla manica del personaggio in primo piano a destra. I danni maggiori sono stati causati da una rintelatura (anteriore al 1970) che aveva già reso il colore "cotto e spugnoso", come emerge dalla relazione sul restauro eseguito in occasione della esposizione del dipinto alla mostra "Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze", del 1970.
In questa occasione il quadro fu sottoposto ad una velinatura a resina, a una fermatura del colore a cera, e ad una pulitura, a cura di M. Giove, con una soluzione di dimetil (30%), xilolo (50%), trementina con ausilio di piridina (20%).
Sul dipinto è ora presente una vernice piuttosto ingiallita che ne altera parzialmente i valori cromatici.
Il *craquelé* si dirama in un reticolo irregolare, molto fitto, dalle isole non troppo sollevate, di diametro di 0,5 cm.
Fotografie: ante-restauro 1970 nn. 154449, 161086-96, 154450, 161982 (durante la pulitura).

Lettura della radiografia

a) *Figura di vecchio a destra di Gesù*, particolare (4 lastre)
b) *Figura di uomo a sinistra di Gesù*, particolare (4 lastre)

a) Dalla lettura della radiografia non compaiono pentimenti nella figura del vecchio in primo piano che invece presenta una veste modellata con maestria e particolare accuratezza; non emerge negli altri quattro dipinti fiorentini un panneggio comparabile per perizia tecnica con questo, che risulta notevolmente superiore agli altri, più meditato nell'esecuzione e di altissima qualità materica. I chiari e gli scuri risultano dati con maggiore sicurezza; i passaggi di tono sono meno bruschi e più sfumati gradualmente, sempre tramite l'aggiunta di maggiori quantità di biacca fino ai pochi essenziali colpi di luce eseguiti con biacca pura.
Nelle due figure con turbante a destra si nota un pentimento; il copricapo del vecchio antistante era infatti originariamente ideato più piccolo ed è stato allargato in seguito, tanto che il volto della figura che sta dietro prosegue al di sotto delle pennellate del turbante.

b) La figura di uomo a sinistra di Gesù che scrive su un libro presenta una doppia profilatura di tutto il contorno del turbante. Ha il volto indefinito e presenta incomprensibili chiazzature nere verticali in corrispondenza del naso e della bocca.
Questa figura mostra anche una particolare tipologia di lumeggiatura sul collo; si tratta di un tratteggio fitto eseguito a pennellatine piccole cariche di colore che si intersecano fra di loro.
I pennelli impiegati in questo dipinto risultano essere uno grosso, piatto a punta larga (circa 2 cm) con il quale sono state eseguite tutte le campiture di base del dipinto, ed uno piccolo, dalla punta sottile, intriso di colore molto diluito nel medium oleoso (sorta di velatura), con il quale il Manfredi tornava ad eseguire sempre con pennellate molto libere e rapide i tratti fisionomici dei volti, le lumeggiature o le decorazioni delle vesti.
I volti presentano una particolarità tecnica: la campitura di base è stesa a pennellate che non seguono l'andamento dell'incarnato ma hanno una direzione diagonale.
La luce è ottenuta attraverso la sovrapposizione di strati pittorici contenenti pigmento bianco (biacca) in quantità crescente, fino agli ultimi tocchi di luce eseguiti a biacca pura.
Non sono emerse incisioni.





Lettura della riflettografia all'infrarosso

a) - *Volto di uomo con turbante*
(lato destro del dipinto)
b) - *Volto di uomo con turbante*
(situato sotto al precedente)
c) - *Testa di vecchia*
(zona centrale del dipinto)



a



b



c

a) L'uomo con il turbante nell'angolo in alto a destra del dipinto presenta due particolari interessanti che si riscontrano anche nella radiografia. Quasi tutto il volto prosegue anche sotto al copricapo della persona ritratta sotto di lui, inizialmente ideato di dimensioni minori; l'occhio destro di questa figura non è mai stato eseguito. Uno strano tratteggio emerge sul collo di questo personaggio a rivelare forse la presenza di un sottostante abbozzo di chiaroscuro eseguito con pennellate scure (ma la scarsa leggibilità della riflettografia non permette di affermarlo con sicurezza).
Anche il mento è visibile nella sua interezza sotto il pigmento scuro che lo copre parzialmente in luce visibile.

b) L'uomo con il turbante situato nel dipinto sul lato destro al centro mostra la presenza di tutta la fronte dipinta sotto al copricapo ed un pentimento nell'esecuzione degli occhi inizialmente ideati di dimensioni maggiori e leggermente spostati verso destra.

c) Nella testa di vecchia emergono due grosse lacune una sotto all'occhio destro e l'altra sull'occhio sinistro e sulla guancia sottostante; esse appaiono in riflettografia di colore opposto; quella di destra risulta nera poiché è stata reintegrata con solo pigmento pittorico unito a vernice, mentre quella di sinistra appare bianca perché stuccata e poi reintegrata con colore.
Sopra la bocca sono visibili due macchie nere (forse originariamente il pittore pensava di eseguire una figura virile con i baffi).

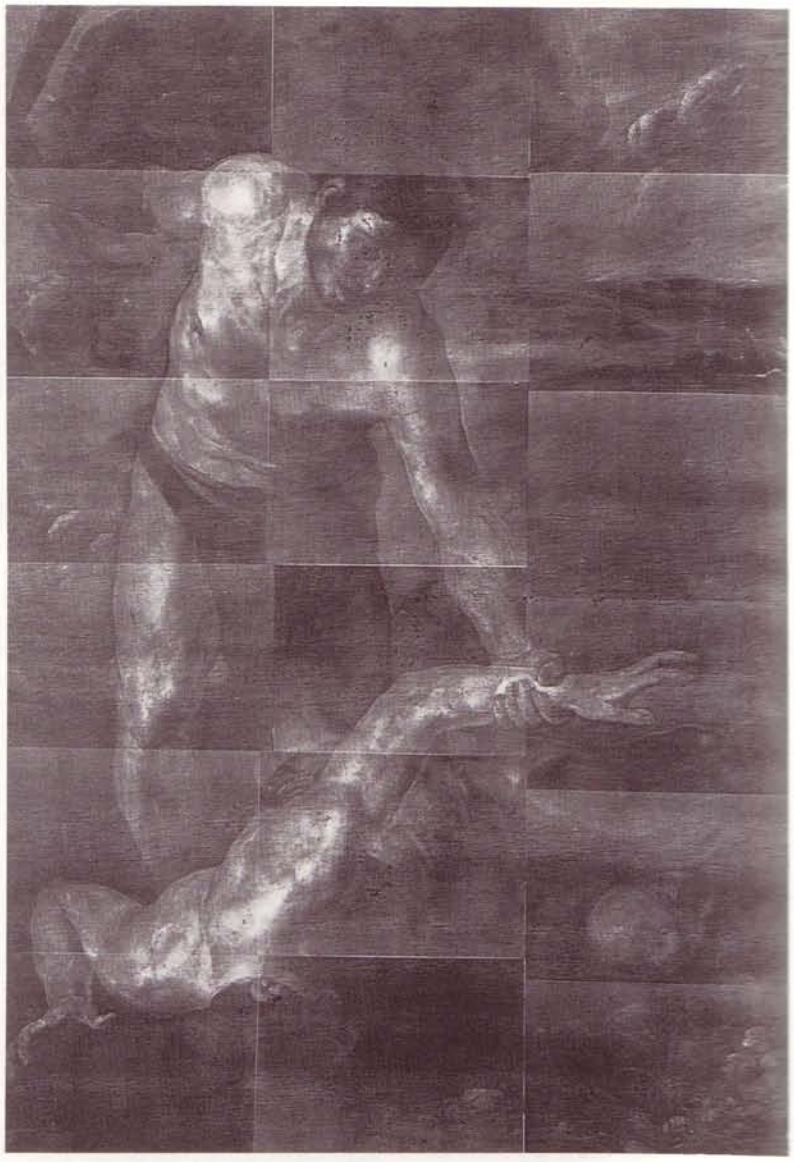
Caino e Abele

Firenze, Galleria Palatina
(Inv. 1890, n. 5842)
G.R. n. 2326
(Cat. n. 13)

Il supporto è costituito da un'unica striscia di tela, di dimensioni di 171 x 122 cm, che presenta una tramatura piuttosto regolare di 10 fili per centimetro. Lo spessore del filo non è costante e presenta sia lungo l'ordito che lungo la trama notevoli ringrossi a fuso tipici della canapa o del cotone. Queste disomogeneità del filo si manifestano per lunghezze variabili da qualche centimetro a decine di centrimetri, raggruppate in fasce orizzontali. Il dipinto è attualmente rintelato a pasta con una tela dalla tessitura molto più fitta di quella originale, appostavi in data imprecisata ma anteriormente al restauro del 1970 (durante il quale la rintelatura venne "revisionata").
Sopra la spalla sinistra della figura di Caino si evidenziano delle macchie piccolissime di forma quadrata, chiare, di materiale molto radiopaco, a contatto con la tela originale, che rappresentano il modo in cui la preparazione gesso-colla penetra nell'armatura della tela.
Sulla tela di rifodero si trovano scritti con inchiostro nero tre numeri: 2106, 2403, 2933.
Sul telaio moderno, in legno, sono incollate tre etichette cartacee che riportano i numeri degli Inventari 1890 e G.R.
Lo stato di conservazione del film pittorico è generalmente buono; piccole lacune si possono osservare con maggior frequenza nel volto di Caino, nella zona centrale del dipinto sopra l'avambraccio sinistro di Abele e nella fascia inferiore del quadro.
Una leggera increspatura della pellicola pittorica è causata dalla vernice soprastante che sembra esercitare un'azione di contrazione sul dipinto.
L'opera appare verniciata in modo poco accurato; sono infatti presenti colature di questa spessa vernice nell'angolo in alto a destra e in genere nella zona bassa.
Il *craquelé* si dirama in un reticolo piuttosto regolare; le scodelline sono molto sollevate ai lati e presentano un avvallamento centrale dovuto con molta probabilità all'azione di arricciamento causata dalla vernice. L'ampiezza media delle scodelline è di 1 cm circa.
Fotografie: ante-restauro 1970 nn. 154397; 154398; post-restauro 1970 n. 160125.

Lettura della radiografia

Mosaico di n. 18 lastre raffiguranti l'intera composizione del dipinto.



La lettura della radiografia ha manifestato subito due particolari anomalie; la prima riguarda la presenza di un materiale radiopaco (probabilmente gesso) sul polso sinistro di Abele; è ipotizzabile che l'artista abbia eseguito in una prima stesura le dita più lunghe nella mano di Caino e poi ne abbia cancellato la porzione che riteneva in eccesso, coprendola con un leggero strato probabilmente di gesso e ridipingendovi sopra l'incarnato del polso.
Questo particolare procedimento, come anche quello di raschiare via una zona già dipinta prima di tornarci sopra con una nuova stesura pittorica (si veda la lettura radiografica del *Concerto*), è alieno dalla tecnica operativa molto più sicura del Caravaggio, che spesso rivela all'esame radiografico gli abbozzi sottostanti, anche di diversa impostazione, nascosti semplicemente attraverso la nuova redazione pittorica.
Sempre nelle anatomie compaiono numerose riprese delle profilature, particolarmente evidenti nell'avambraccio sinistro, nella testa e nell'omero di Caino, nel braccio sinistro, nella spalla sinistra sul gomito e nella spalla destra di Abele.
Alcune zone dell'incarnato presentano anche una profilatura eseguita con nero di vite (anche qui emerge la distinzione tecnica dal Caravaggio che spesso lasciava visibile lungo il bordo delle anatomie la preparazione bruna del fondo oppure ripassava tale margine con terra d'ombra, ottenendo una tonalità molto simile a quella della preparazione. Il Manfredi torna sul bordo con pennellate di nero di vite).
Le pennellate risultano ben intrise di legante oleoso (alcune raggiungono lunghezze ragguardevoli), ma piuttosto corpose e dense (i pennelli lasciano i segni delle singole setole). Due tipi di pennelli sembrano esser stati impiegati per questa composizione: uno piatto, a punta larga (circa 1 cm) dalle setole grosse con cui il pittore ha eseguito le principali campiture; l'altro sottile dalla punta molto fine con il quale sono stati dati tutti i tocchi luminosi sugli alberi a sinistra, sulle dita e sulle unghie, sulle nuvole e sulle piante in basso a destra.
Le lumeggiature sono date per toni successivi sempre più chiari (sempre più intrisi di biacca); le pennellate finali, eseguite con biacca pura, sono stese per colpi di luce rapidi e guizzanti (come appare nell'incarnato del Cristo del quadro *Cristo compare alla Madre dopo la Resurrezione*).
La seconda anomalia è rappresentata da una profilatura, radiograficamente nera, di tutto il corpo di Caino delle spalle e delle braccia di Abele. Essa è indice di mancanza di spessore che però non appare in luce visibile o radente. Si tratta quasi sicuramente di un'incisione eseguita con una punta di legno o di ferro (o comunque con un materiale non radiopaco come sono ad esempio piombo e argento) sulla preparazione ancora piuttosto bagnata (presenta infatti sfrangiature lungo il bordo inciso).
Questa incisione può essere servita all'artista come disegno o traccia durante la fase esecutiva; anche qui notevole è la differenza di approccio fra il Manfredi ed il suo maestro Caravaggio; si sono infatti incontrate incisioni simili (con punta di legno su preparazione bagnata) anche nel Merisi (K. Christiansen, 1986, pp. 421-445), ma in genere si tratta di sommari abbozzi delle linee principali della composizione mentre qui tutti gli incarnati sono completamente profilati con un incisione continua (come se il pittore avesse riportato un cartone).
Il Manfredi sembra aver tratto liberamente un disegno a dimensioni quasi naturali della figura del giustiziere nel *Martirio di San Matteo* di Caravaggio in San Luigi dei Francesi. Il suo modellato richiama infatti con notevoli rispondenze l'impostazione del corpo di Caino, le cui misure sono ridotte di circa 2/3 rispetto al giustiziere caravaggesco. L'incisione sembra poi esser stata ripassata con una profilatura di nero di vite (meno radiopaco del gesso o degli altri colori soprastanti e quindi causa del risultato radiograficamente nero della suddetta incisione). Questa bordatura nera fuoriesce in alcune zone dall'incarnato del Caino.

Cristo appare alla Madre dopo la Resurrezione

Firenze, collezione privata
(Cat. n. 13)

Lettura della radiografia

a) *Torso del Cristo* particolare (6 lastre)
b) *Busto della Vergine* particolare (4 lastre)





Il supporto è formato da due strisce di tela a trama regolare piuttosto grossa ma di spessore notevolmente disomogeneo, che in alcune zone arriva addirittura a raddoppiare, mostrando in luce radente una serie di cordonature orizzontali.
L'armatura è formata da 7-8 fili per centimetro. La giuntura tra le due strisce di tela corre orizzontalmente sopra la testa del Cristo a circa 30 cm dal bordo esterno superiore.
Il dipinto risulta rintelato a pasta in epoca non molto recente; la tela di rifodero ha una tramatura notevolmente più fitta di quella originale. Inoltre presenta una toppa rettangolare di 10 x 15 cm circa di foderatura, al centro del dipinto, tra le teste del Cristo e della Vergine, lungo la direttrice diagonale dell'ombra.
La tela originale era leggermente più stretta; un'aggiunta (di circa 2-3 cm) è stata eseguita su tutti e quattro i lati del dipinto al momento del rintelaggio.
Il telaio in legno è di fattura piuttosto antica. Sul retro della tela è presente un numero scritto a mano in bianco: 3866.
La pellicola pittorica è in buono stato di conservazione. Al di sotto della figura di Cristo e di una parte del volto della Madonna si evidenziano stesure irregolari di materiale radiopaco che impediscono una chiara lettura del film pittorico; tale materiale risulta inglobato nella tessitura del supporto ed appare steso dal centro verso l'esterno; l'indagine radiografica permette di stabilire che tale sostanza (probabilmente gesso) è collocata sul retro della tela originale a contatto con quella di rifodero.
Sul dipinto è presente una verniciatura non troppo ingiallita che ne permette ancora una buona leggibilità.
Il *craquelé* si dirama in un reticolo irregolare che segue un leggero andamento orizzontale e verticale; il diametro delle scodelline varia di grandezza da zona a zona da 0,2 cm a 1 cm.
Alcune zone degli incarnati presentano una profilatura eseguita con nero di vite, già notata nel *Caino e Abele*.

Al di sotto del torso del Cristo è presente una stesura irregolare di materiale radiopaco (con molta probabilità gesso) che impedisce una chiara lettura del film pittorico; tale materiale è apposto sul retro della tela originale a contatto con quella di rifodero.
Risulta comunque visibile un pentimento nell'esecuzione del volto di Cristo (riprese consistenti si manifestano soprattutto nella zona inferiore del collo, in corrispondenza della clavicola).
Nella spalla di Cristo, quello che può apparire come un probabile pentimento risulta invece essere semplicemente una svelatura della fascia muscolare. Le lumeggiature sono stese per toni sovrapposti di colori sempre più chiari, fino alle pennellate finali di biacca pura, stese con fare piuttosto nervoso (come appare anche nel modellato del Caino) a corpo, con un pennello piatto dalla punta larga; le lumeggiature sono poi rifinite da pennellatine più minute eseguite con un pennello a punta sottile e con un impasto molto più liquido.
Il busto della Madonna è risultato di lettura più difficile. Se infatti gli incarnati (volto e mani) possono rientrare nei canoni della tecnica manfrediana, grosse perplessità emergono al momento della lettura tecnica del manto; esso risulta infatti eseguito con una pittura molto liquida e fluida, stesa in campiture piatte sottostanti su cui poi sono state eseguite lumeggiature di due tipologie diverse; i colpi di luce sono stati stesi con un pennello piatto, a punta larga appena intriso di colore molto liquido, dato su una superficie pittorica ancora non bene asciutta (sfumato nel colore sottostante); le lumeggiature delle vesti sono poi state riprese con un pennellino dalla punta molto sottile che con un impasto liquido insistentemente è tornato più volte su di una stessa linea per ottenere l'effetto desiderato; non emergono quindi i colpi di luce rapidi e decisi evidenziati nelle opere precedenti, ma una meticolosità fino ad ora aliena dalla prassi operativa del Manfredi; ciò potrebbe far pensare che il quadro, lasciato incompiuto, sia stato finito da altra mano o ripreso dal pittore stesso in un momento diverso.
Il volto della Madonna risulta poco leggibile per la presenza del materiale radiopaco sul retro della tela originale.

Dati tecnici dell'esame radiografico

Le indagini radiografiche sono state effettuate presso l'Opificio delle Pietre Dure, Soprintendenza ai Restauri di Firenze a cura di Alfredo Aldrovandi e Ottavio Ciappi.
Apparecchiatura radiografica: Rich. Seifert & Co. Amburgo, fornito di tubo Maclett da 59 Kv, 20 mA
Dosimetro: M-GIL della Mucchi-Gilardoni di Mandello Lario - Como
Distanza tubo radiogeno-oggetto: 160 cm (in modo da ricoprire fino a 6 lastre)
Tensione: 5 mA
Corrente: 31 Kv (al fine di ottenere dati tra di loro comparabili, si è operato utilizzando la stessa tensione anodica per tutte le tele)
Tempo di esposizione: 150 secondi
Pellicola: 3M, di tipo R2 in lastre piane di 30 x 40 cm.

Tutti i dipinti esaminati risultano rintelati ma il loro supporto originale si manifesta sempre all'esame radiografico sotto forma di una serie di rigature chiare e scure perpendicolari fra loro.
Le quattro opere hanno manifestato numerose mancanze di colore, riconoscibili come puntinature radiograficamente scure.
Si sono evidenziati anche alcuni pentimenti sia nei dettagli anatomici che nei panneggi delle vesti. Infine una lettura migliore del ductus delle pennellate e delle lumeggiature ha facilitato l'analisi dei procedimenti operativi dell'artista.
Alfredo Aldrovandi e Ottavio Ciappi.

Le indagini radiografiche del dipinto raffigurante l'*Allegoria delle quattro stagioni* di Dayton sono state effettuate presso l'Intermuseum Laboratory, Oberlin, Ohio (U.S.A.) nel 1973.

Dati tecnici dell'esame riflettografico all'infrarosso

Le indagini riflettografiche all'infrarosso sono state eseguite presso il Laboratorio di indagini scientifiche della Galleria degli Uffizi.

Si ringraziano vivamente per il gentile aiuto fornito al momento della lettura dei dati tecnici il Dr. Antonio Paolucci (già direttore dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze) e l'Ing. Maurizio Seracini della E.DI.TECH.