I dipinti murali del primo piano nobile

Stella Boj, Giacomo Causa

Stato di conservazione

Il giorno 30 maggio 2002 ebbe inizio, con non poca apprensione appena stemperata dalla forte curiosità, la rimozione della volta sovrammessa del locale centrale del primo piano nobile, come registrato in diretta sul giornale di cantiere: "[…] oggi sono iniziate le operazioni di demolizione della parte di volta appesa sul canniccio, con tagli eseguiti con attenzione per asportare porzioni limitate un po' per volta: quando è stato tolto tutto l'intonaco, è stato fotografato e ripreso con video il canniccio intrecciato che rimaneva ancorato alla struttura centinata portante; dopo questa operazione, si è cominciato a smantellare manualmente l'intonaco aderente la parte di volta picchettata, scoprendo poi anche le lunette; la prima di queste ha mostrato i travi posizionati per reggere il canniccio e la malta, mediante fori praticati nell'intonaco dei fianchi delle lunette: la pellicola pittorica, qui priva di picchettature, mostra la figura di un animale che potrebbe rappresentare un tacchino; si è inoltre notato che una porzione della volta termina nello stanzino e che un'altra porzione è invece andata perduta nella costruzione dello scalone …".

Nei giorni seguenti, ampliandosi pian piano la visuale della parte di dipinto conservata al di sotto della struttura lignea (fig. 1), si offriva alla vista la scena figurata ricoperta da numerose ragnatele e spruzzi di malta a piccoli gruppi, dovuti alla posa in opera dell'intonaco sul supporto irregolare delle canne: fortunosamente, la parte occultata al di sotto della volta posticcia era proprio quella raffigurante i protagonisti della narrazione.

Il controsoffitto rimosso gradualmente ha consentito di leggere la sua stessa tecnica di costruzione: composto da un intonaco a base di calce e inerti di granulometria grossolana, risultava applicato sull'intreccio quasi ortogonale di canne, e ancorato a una struttura centinata in legno, a sua volta agganciata al soffitto originale tramite grosse zanche in ferro e chiavi passanti.

A esclusione delle mancanze dovute a tali agganci, il dipinto, specie nella parte centrale, si presentava in discrete condizioni di conservazione, anche perché non interessato da "indarbatura" o scialbatura alcuna, a eccezione della porzione laterale pertinente allo stanzino.

Avvenuta la totale rimozione della struttura lignea e poi dell'intonaco aderente al dipinto, si è mostrata alla vista l'opera di Bernardo Strozzi nella sua quasi totalità, ma soprattutto nella sua vividezza di colore e scaltrezza di segno e pennellata. Dei tre ambienti prospicienti via Garibaldi, questo, che prima delle indagini stratigrafiche, presentava, come le altre stanze, una volta non lunettata alloggiata su cornicione, è quello che ha mantenuto le migliori condizioni di conservazione, se si escludono le modifiche strutturali apportate agli inizi del Settecento: il locale fu ridimensionato e, quindi, anche la volta venne accorciata per lasciar spazio a parte dello scalone. In questa fase andarono perdute per sempre tre lunette e due pennacchi di un lato, mentre nel lato opposto si può ancora leggere la misura originaria dell'ambiente.

In questa porzione di spazio fu in seguito alloggiato uno stanzino a uso di scala di servizio; grazie a questa funzione interna si sono mantenute parte del cornicione decorato seicentesco e la relativa parte di volta: qui, dove le due lunette e le due vele salvate subirono reiterate ridipinture, è stata riscontrata la quasi completa aderenza della pellicola pittorica allo strato sovrammesso a base di calce (scialbatura) (fig. 2).

1. Particolare dell'affresco di Bernardo Strozzi, raffigurante la *Fede*, al di sotto del canniccio in palazzo Nicolosio Lomellino a Genova

2. Sala dell'Allegoria della Fede di palazzo Nicolosio Lomellino a Genova, parte interessata da ripetute scialbature

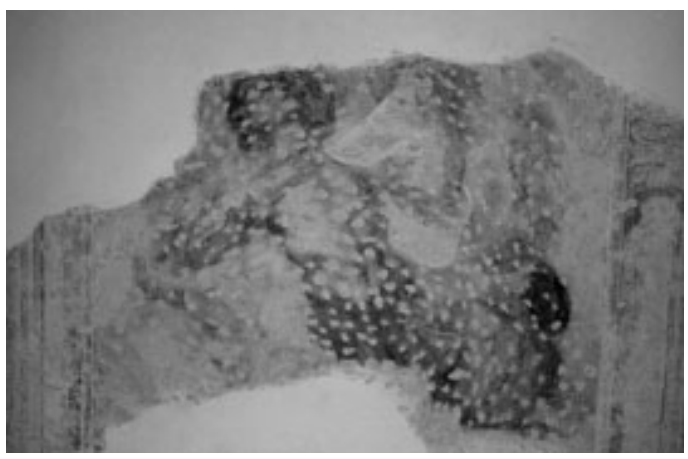
3. L'operatore interviene sulle lunette appena rinvenute nella Sala dell'Allegoria di palazzo Nicolosio Lomellino a Genova

Al di sotto di una camicia di intonaco, alcuni tasselli eseguiti nelle pareti hanno evidenziato la presenza di decorazioni architettoniche eseguite su un supporto in marmorino molto compatto e perfettamente levigato. Innumerevoli sono le lacune finalizzate all'adesione della malta, che interessano l'intera superficie. Anche qui, come nella volta, sono stati individuati segni a carboncino nero a forma di asterisco, utilizzati per segnare le zone da abbattere o da forare.
In una campitura monocroma della decorazione parietale, la rimozione della malta sovrammessa ha riportato alla luce un disegno a carboncino, che rappresenta la pianta della struttura lignea della "nuova" volta; in vari punti delle pareti sono stati rinvenuti altri disegni, tra cui il profilo del nuovo cornicione: una sorta di progetto in sito, preziosa documentazione di cultura materiale.
Come riscontrato anche in esterno nel corso dei contemporanei lavori di restauro del prospetto, le luci delle finestre furono innalzate, con conseguente taglio della parte bassa delle lunette dipinte: anche di questa importante modifica esiste documentazione nelle pareti, laddove il punto di taglio orizzontale è documentato dal segno chiaro e preciso della matita. La stanza che si affaccia sui giardini di palazzo Grimaldi (Tursi) mostra ora quella che fu un'opera non completata da Strozzi, anzi probabilmente scialbata da lui stesso a metà esecuzione, in seguito alla ben nota lite con il committente Luigi Centurione (fig. 3). La rimozione dell'incannicciato, che celava lunette e cielini, e il descialbo di circa quattordici stesure differenti, che nascondevano la restante parte della volta, consentono ora di leggere sulla superficie l'impianto architettonico con riquadro centrale e lunette perimetrali (figg. 4-5). Quest'opera non condotta a termine rappresenta occasione unica e irripetibile per apprezzare le qualità progettuali ed esecutive del pittore: è infatti possibile rilevare sulla superficie dipinta tutte le fasi di lavorazione, dalla quadrettatura battuta con i fili al disegno preparatorio con ocra rossa a pennello, fino alle varie sovrapposizioni e velature di colore a calce. Il dipinto sotto scialbo non si trova in condizioni migliori rispetto a quelli ritrovati sotto lo strato d'intonaco: questi ultimi, infatti, ne sono stati quasi protetti (a parte le picchettature) e "consolidati"; questo scialbo misto, essendo composto da sovrapposizioni di idropitture impermeabili, pitture alla calce, tempere e rasature di scagliola, ha causato un degrado progressivo dello strato superficiale.
Con il tempo, infatti, tale spessore di ridipinture, contamina l'intonachino, salificandolo notevolmente e rendendolo una crosta superficiale contenente polvere di marmo e legante

ridotto a solfato di calcio, per cui molto fragile.
Ulteriore fattore di degrado è costituito dalla velatura a calce, stesa durante la fase della carbonatazione, per cui è stata essa stessa fissata insieme al colore pertinente al dipinto appena eseguito.
La lunga e delicata fase di descialbo ha consentito di riportare alla luce dettagli molto significativi, sia nel riquadro centrale sia nei motivi di contorno: un mascherone in particolare, studiato più in profondità dall'artista, risulta essere stato prima schizzato a matita, poi a pennello, infine ombreggiato negli scuri principali. La battitura del filo, tuttora leggibile, è servita per la costruzione veloce delle due metà specolari (fig. 6).
Contrariamente a questo modello, gli altri mascheroni in monocromo risultano solo velocemente accennati nei loro tratti principali.
Il terzo locale, che ha una finestra su via Garibaldi e due affacci su vico Lurago, è il risultato dell'unione di due stanze attigue: in seguito alle modifiche strutturali, esso ha mantenuto una porzione dipinta da Strozzi con figura femminile allegorica su fondo marino, e un'area raffigurante altri personaggi sempre inerenti la navigazione, ma con caratteristiche stilistiche e materiche differenti (figg. 7-8).
Le analisi archeometriche, d'altronde, hanno confermato ciò che la forte inflessione al centro della volta, le misure così differenziate e improbabili delle lunette e lo stacco evidente nella decorazione parietale avevano lasciato supporre: l'estraneità strutturale di queste due porzioni dipinte.
Come risulta dalle analisi petrografiche, la malta costituente l'intonaco e l'intonachino dell'isola con i tritoni risulta essere la stessa delle lunette; raffiguranti vegetazioni non animate, esse sarebbero quindi contemporanee all'esecuzione della seconda porzione di dipinto e all'allargamento del locale. Inoltre, questo dipinto differisce come stile e tecnica esecutiva dalla porzione attribuita allo Strozzi: le figure sono costruite attraverso scansioni di volumi e masse, ben definiti sia nella composizione sia all'interno dei corpi stessi, sono poste obliquamente rispetto all'asse ortogonale dello spazio, creando un notevole dinamismo, opposto alla postura ferma della figura sovrastante.
Questa pittura corposa, fatta di piani ritagliati dalla luce, è completamente eseguita a calce e supportata da un intonaco ruvido, che sorregge il colore: sulla superficie non lisciata, chiaroscurata tono su tono, non vi sono tratteggiature o giustapposizioni di colori contrastati sulle campiture di base.
L'impianto della stanza si presenta arricchito da un pregadio aggiunto in seguito, rinvenuto nel corso di questi ultimi

4. Pennacchio con scena di pesca e lunetta con pappagalli nella Sala dell'Allegoria della Fede di palazzo Nicolosio Lomellino a Genova, durante il restauro

5. Particolare della volta della Sala dell'Allegoria della Fede di palazzo Nicolosio Lomellino a Genova



6. Mascherone nella Sala dell'Astrologia di palazzo Nicolosio Lomellino a Genova, durante il restauro

7-8. Particolare della Sala dei frammenti della Navigazione e dei tritoni di palazzo Nicolosio Lomellino a Genova, durante il restauro

restauri; di qualità pittorica molto semplice, esso conserva al suo interno la sagoma di un altare mistilineo, ora non più in sito, come il relativo dipinto.
L'ambiente di ingresso, dove si trovano le opere più antiche, risalenti alla metà del XVI secolo, risulta anch'esso ingrandito: tale modifica ha sacrificato alcune lunette e cancellato il dipinto centrale della volta.
Le indagini stratigrafiche effettuate in vari punti dell'attuale soffitto hanno rilevato la sovrapposizione di due strati di mattoni giustapposti e di alcuni strati di intonaco, e confermato l'assenza di decorazioni nella volta.
Le sette lunette che permangono sui tre lati originari sono state liberate dallo strato di intonaco su canniccio che le celava: qui, vennero tratteggiati episodi guerreschi di ambito "romano", e al loro interno figure e ambientazioni sono dipinti a calce velocemente, con toni sgargianti e forti caratterizzazioni.
I paesaggi e i personaggi vennero condotti alternativamente, alcuni con segno veloce e acquerellato, altri con segno più incerto, scontornato pesantemente.
Sui cielini si nota l'uso dello *stencil* per definire gli spazi, sui quali, poi, il quadraturista dipinse le figurine allegoriche e gli ornati delle grottesche con putti e mascheroni.
Le scene figurate, dove non si sono riscontrate particolari tecniche di trasposizione del disegno, risultano dipinte a calce su intonachino, con polvere di marmo, molto liscio: qui, il colore crea una micro pellicola pittorica, come se il pigmento fosse stato stemperato in acqua con poca calce e steso poi molto liquido.
Nelle pareti, le specchiature in marmorino sono incorniciate da un profilo a *stencil* la cui matrice propone un ricercato disegno con rameggi ricurvi e intagliati; al di sotto, una zoccolatura formata da partiture sagomate in finto marmo, con al centro un globo sfumato e lumeggiato in giallo, chiude l'apparato decorativo.

Tecniche esecutive

"[…] quegli che cercano lavorar in muro, lavorino virilmente a fresco, e non ritocchino a secco; perché, oltre l'esser cosa vilissima, rende più corta la vita alle pitture […]"
Così citava Giorgio Vasari nel celeberrimo testo *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, pubblicato a Firenze nel 1550.
Nel ciclo pittorico rinvenuto al primo piano nobile di palazzo Lomellino non si trova riscontro a quanto affermato da Vasari: pur trattandosi, infatti, di pittura alla calce e nonostante alcune problematiche legate all'uso dei pigmenti specifi-

che di tale tecnica, nel complesso le pitture murali di Bernardo Strozzi si trovano in discrete condizioni di conservazione.
Nel corso dei lavori, la visione ravvicinata e le indagini effettuate hanno consentito di valutare le fasi esecutive e i materiali utilizzati dal pittore: sia l'intonachino sia la pellicola pittorica mostrano quanto Strozzi fosse interessato a ottenere una superficie impeccabile per poter eseguire un dipinto murale utilizzando tutti gli artifici e gli accorgimenti caratteristici delle opere da cavalletto; su una superficie totalmente liscia e compatta, assimilabile alla preparazione di una tela o di una tavola, egli poteva sovrapporre le campiture, ora velate e acquerellate ora corpose e ricche di matericità; in entrambi i casi, i pigmenti, legati con calce, creano una vera e propria pellicola pittorica ricca di riprese pressoché a secco; ecco perché risulta impropria la definizione "a buon fresco", che va dunque scartata.
Su tale superficie, tanto compatta da rendere pressoché impossibile la lettura dei giunti delle giornate, perfettamente lisciati e rifiniti a livello dell'intonachino proprio per non turbare la finitura dell'opera, egli dipinse con padronanza di segno e di colore, plasmò le figure e i fondi con trasparenze che esaltano il disegno a fil di pennello e con stesure di colore denso intrappolò la luce.
A seguito di alcune cadute di pellicola pittorica sono emersi segni di pennellate, in ocra rossa e nei toni della terra d'ombra naturale e siena bruciata, attribuibili alla fase del disegno preparatorio; con questo disegno, che testimonia l'interesse per una visione d'insieme del soggetto e del suo impatto nello spazio dipinto, l'artista schizza i volumi, le forme e la composizione, sovrapponendo,a volte, le ombreggiature principali.
Il disegno preparatorio insisteva su una quadrettatura di base, creata battendo i fili impregnati di colore, in modo da costruire una griglia per la riproduzione ingrandita di una "matrice"; la battitura del filo può servire come linea di mezzeria, per costruire velocemente due metà speculari di una figura come nel caso del mascherone della sala verso il giardino di palazzo Grimaldi.
In alcuni casi, sono presenti impronte di spolvero utilizzate per proporre nuovi soggetti su uno sfondo già finito.
Altro metodo utilizzato è quello dello *stencil*, riscontrato nel corollario decorativo di lunette e pareti di tutti i locali, grazie al quale si potevano riprodurre moduli ripetitivi, tramite mascherine di cartone ritagliate.
Una volta impostate le figure all'interno della cornice, Strozzi campiva i colori di base, dividendo sagome e spazi. Sulle

4. Il ritrovamento di una lunetta. Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, primo piano nobile

5. Riquadro centrale dell'*Astrologia* di Bernardo Strozzi, in corso d'opera. Genova, palazzo Nicolosio Lomellino, primo piano nobile

9. Bernardo Strozzi, *Allegoria della Fede* (particolare), 1623-1624
Genova, palazzo Nicolosio Lomellino.
Vela con picchettature ritoccate a rigatino

basi-colore, sovrapponeva poi diversi strati di pigmento, a macchie, in modo da suggerire i volumi e le ombre più importanti; su questi, molto velocemente, e con tratti corsivi in punta di pennello, definiva i particolari anatomici, la profondità degli sguardi, le movenze dei panneggi e delle capigliature, spostati dal vento, la preziosità dei riflessi di luce sugli oggetti, le trasparenze degli specchi d'acqua.
Prima dei ritocchi finali, il pittore spesso "aggiustava" i profili dei soggetti correggendoli con il tono del fondo (ala dell'angelo e profilo della Fede, locale centrale).
In ultimo, toccava con colpi di luce netti, e tratti di ombra scura, i particolari salienti, aggiungendo con "sfregazzi", a pennello secco, alcuni movimenti particolarmente vibrati, ad esempio, nel profilo dei capelli, eseguito in ultimo, partendo dall'interno della figura verso lo sfondo, a suggerire dinamismo e trasparenza.
L'uso del colore è sottolineato da Strozzi nei diversi contrasti e accostamenti di timbri; i colori puri sono giustapposti secondo la loro complementarietà: viola e giallo (veste del condottiero, locale centrale), rosso e verde (marinai e ali degli angeli, locale centrale), azzurro e arancio (panneggio dell'imbarcazione e veste dell'evangelista).
I timbri sovrapposti l'uno all'altro (panneggi, sfondi ecc.), creano cangiantismi che definiscono le masse più del chiaroscuro; manti e drappeggi si muovono, così, grazie a colori pennellati a contrasto e in sovrapposizione: azzurro su rosa (manto del capo indio, locale centrale), rosso su giallo (indigeno con turbante, locale centrale), nero su verde o azzurro (drappeggio dell'imbarcazione, locale centrale) ecc.
Per ottenere la particolare sfumatura di rosa-azzurro (campione prelevato dal panneggio dell'indiano) venne impiegata una combinazione di smaltino e ossidi di ferro, stesa su un fondo di preparazione composto quasi unicamente da carbonato di calcio.
La calce stessa viene usata, oltre che come legante come colore bianco e il pittore genovese ne fece un uso diffuso per ottenere sfumature ed effetti materici consistenti.
I pigmenti bruni sono generalmente costituiti da ossidi di ferro e silicati; il campione prelevato dalla testa della mamma (vela della sala centrale) mostra l'utilizzo di carbone, utile a conferire la particolare tonalità scura che rende l'effetto della figura in ombra sul fondo.
Nel riflesso dei personaggi della barca sull'acqua, le pennellate sono liquide, acquerellate e sovrapposte; i volti tratteggiati sottotono nelle loro linee principali si confondono con il tono dell'acqua azzurro verde: questo è ottenuto con l'uso di uno smaltino particolare, amalgamato con sali di ni-

chel e arsenico per ottenere una nota di giallo che, mescolata al blu cobalto, dà l'effetto cangiante; in altre campiture venne invece, sfruttato al massimo per la sua brillantezza azzurra, ad esempio nei cieli (fig. 8). Oltre allo smaltino, l'artista mise in opera i rossi di minio e cinabro, normalmente non compatibili con l'alcalinità della calce, a contatto con la quale si alterano e imbruniscono: in alcune zone (pennacchi, cielini delle lunette, veste del marinaio ecc.; locale centrale), si sono conservate queste campiture sgargianti, senza alcuna traccia di alterazione cromatica, ma con un elevato grado di decoesione. I verdi usati risultano essere terra verde contenente ferro calcio e silicio e un sale organico di rame: per ottenere una gradazione più scura, come nel caso del verde-nero della veste dei marinai, il pigmento venne macinato con carbone di ossa. I particolari anatomici e le volumizzazioni più spiccate vennero portati con veloci pennellate, a volte corpose, a volte liquide e impercettibili, e tratteggi, mossi a seconda del "solido" da costruire, in un unico senso, incrociati, ricurvi, quasi concentrici. Queste tecniche appena descritte, normali per pittura di tele, risultano invece particolari per un dipinto murale, perché presuppongono la completa asciugatura di uno strato prima di potervi ridipingere sopra; in questo sito, Strozzi le utilizzò spesso, rendendo con molta abilità particolari, preziosismi e lumeggiature a dir poco vividi e brillanti.

Interventi conservativi

Le operazioni di restauro hanno avuto inizio dopo una lunga fase di indagini stratigrafiche effettuate sulle volte e sulle pareti, allo scopo di avere un quadro perfettamente monitorato della presenza certa di opere di Bernardo Strozzi in tutti gli ambienti del primo piano nobile.

Alcune problematiche legate alla pulitura dei dipinti in questo sito sono apparse solo nel momento in cui l'intera superficie venne finalmente liberata da sovrammissioni e strutture posticce. L'alone di calce, lasciato dalle sbruffature di malta del canniccio, è risultato difficile da rimuovere con la sola gomma wishab: è stato perciò necessario procedere in punta di bisturi e applicare le resine decarbonatanti "a goccia" solo sulle zone di interesse, facendo attenzione a non intaccare il colore originale, in alcuni casi troppo debole per sopportarle.Le numerosissime lacune praticate sulle superfici dipinte allo scopo di far aggrappare l'intonaco settecentesco, evidenziano la tendenza alla disgregazione di alcune porzioni di intonachino, spesso anche prive di adesione al supporto murario; oltre all'azione meccanica delle picchettature, questa decoesione si può ascrivere all'estrema "lisciatura" dell'intonachino che, essendo tirato a lucido, reca una gran quantità di calce in superficie richiamata dallo schiacciamento portato con lo strumento, forse metallico: questa azione "compattatrice", sottraendo legante allo strato profondo, rende debole il supporto (fig. 9).

Subito dopo la rimozione della camicia di intonaco, si è dunque reso necessario, sprovvedere alla riadesione dei due strati e al consolidamento dell'intonachino per mezzo di una miscela di silice, ossido di calcio e di alluminio, idonea per essere iniettata. Tutti i fori, accuratamente liberati da ogni residuo della malta di riempimento, sono stati trattati con acqua di calce e stuccati in tre passate, di cui l'ultima con grassello e polvere di marmo finissima, ha avuto anche la funzione di regolarizzare la superficie e prepararla alla ripresa pittorica (figg. 2-3).

Sul giornale di cantiere è stato ripetutamente evidenziato come la fitta picchettatura fosse talmente invasiva da rendere praticamente impossibile la lettura di ampie zone del dipinto: il lungo lavoro di "tessitura" delle policromie, effettuato a rigatino e selezione cromatica con colori ad acquerello, ha restituito la comprensione del disegno di alcuni pennacchi, in particolare di quello con la scena di pesca, mantenendo l'evidenza del ritocco eseguito.

Laddove il dipinto era celato al di sotto di strati di coloriture, come nella volta del locale affacciato su palazzo Grimaldi, è apparsa subito chiara la difficoltà di riportare alla luce l'opera dello Strozzi: si trattava qui di procedere alla rimozione di strati di scialbo, il cui ultimo livello, adeso al dipinto e costituito da una velatura finissima a calce, risultava carbonatato insieme al colore, per di più di una pittura murale incompiuta.

L'operazione di descialbo si è rivelata subito particolarmente delicata: il lavoro di rimozione è proceduto per fasi ed è stato continuamente monitorato e attentamente vagliato dalla direzione lavori; trattandosi di quattordici sovrapposizioni, per alleggerire i primi gradi di spessore si è fatto uso di una piccola martellina, per passare poi al bisturi; lo scialbo più resistente, completamente adeso al dipinto, è stato eliminato per mezzo di resine a scambio cationico in acqua deionizzata, appositamente dosate per non intaccare il colore.

In tale contesto "incompiuto", la restituzione pittorica, condotta mediante velatura e spuntinato con colori ad acquerello, ha risarcito la cromia allo scopo di rendere comprensibile l'assetto architettonico della volta, mantenendo la lettura della costruzione del disegno e la freschezza esecutiva della pittura stessa.