

38. Giovanni Lanfranco
(Parma, 1582 - Roma, 1647)
*Giuseppe e la moglie
di Putifarre*
1615-1616 circa

TECNICA/MATERIALI
olio su tela

DIMENSIONI
101 × 153 cm

PROVENIENZA
Roma, collezione Borghese, 1693;
acquisto dello Stato, 1902

COLLOCAZIONE
Roma, Galleria Borghese
(inv. 067)

SCHEDA STORICO-ARTISTICA
Antonio Iommelli

RELAZIONE DI RESTAURO
Barbara Provinciali,
Elisabetta Zatti

RESTAURO
Elisabetta Zatti

CON LA DIREZIONE DI
Barbara Provinciali
(Galleria Borghese, Roma)

INDAGINI
Emmebi Diagnostica
Artistica s.r.l.

SCHEDA STORICO-ARTISTICA

Il dipinto, di cui si ignora la provenienza, è documentato per la prima volta nel 1693 in collezione Borghese a Roma, segnalato da diverse fonti (RAMDOHR 1787, I, p. 291; VASI

1791, p. 376), presso il palazzo della famiglia a Ripetta.

L'opera fu eseguita dal pittore parmense Giovanni Lanfranco in data imprecisata. Nel 1955, Paola Della Pergola aveva ipotizzato la sua realizzazione contemporaneamente ai lavori dall'artista a Palazzo Costaguti a Roma, da lei ritenuti del 1615. Tuttavia, questa ipotesi è stata successivamente rivista da Erich Schleier (in *Giovanni Lanfranco* 2001, p. 122), il quale ha proposto di fissarne l'esecuzione non oltre il 1620, sostenendo che "il modello chiaroscurale liscio e paracaravaggesco", riscontrabile in questa tela, sia prodromico ad alcune opere realizzate dal pittore Simon Vouet negli anni 1624-1626 circa, come *Amore e Psiche* del museo di Lione, il *Suicidio di Lucrezia* della Národní Galerie di Praga e l'*Allegoria* dei Musei Capitolini di Roma.

Nel 1943, Vincenzo Golzio (1943, p. 304) fu il primo a mettere in relazione questo quadro con l'affresco dello stesso soggetto realizzato dal parmense in Palazzo Mattei di Roma nel 1615, pista seguita da Luigi Salerno (1952, p. 195; *Id.* 1958, p. 53) e da Alfred Moir (1967, I, p. 103) i quali, accogliendo tale proposta, identificarono



Prima del restauro



Dopo il restauro

nel dipinto in esame il modello preparatorio. Nel 1977, ribaltando questa visione, Fabrizio D'Amico (1977, p. 196) suggerì di non considerare la tela uno studio per l'affresco romano, bensì una sua derivazione autografa più tarda, non precisando però di quanto successiva. È probabile che risalga al 1615-1616 circa, collocandosi nel periodo della decorazione realizzata dal pittore nella cappella Bongiovanni in Sant'Agostino a Roma, che, come scrisse Passeri (1772, p. 129), "fece conoscere il valore del suo pennello, e accrebbe grido più vantaggioso al suo nome". Le pitture, infatti, completate entro il 1615 (cfr. M.G. Bernardini, in *Giovanni Lanfranco* 2001, pp. 150-155), oltre a segnare il passaggio dell'artista dalla fase parmense alla sua piena maturità, presentano diverse affinità con la tela Borghese, sia nella raffinatezza e nell'eleganza delle forme sia nei contrasti luministici e negli effetti chiaroscurali. Osservando, inoltre, uno dei tre dipinti Bongiovanni con la raffigurazione di *San Guglielmo soccorso dalla Vergine*, si nota un'analoga composizione, con la Vergine seduta all'estremità della tela in modo simile alla moglie di Putifarre, che si protende in avanti allungando il braccio destro. Non è noto, al momento, come l'opera sia giunta in collezione Borghese, forse tramite un acquisto diretto oppure donata dallo stesso artista a Paolo V o a qualcuno della sua famiglia. In quegli anni, infatti, Lanfranco ricevette da loro numerose commissioni importanti, tra cui la decorazione della Sala Regia, della Loggia delle Benedizioni a San Pietro, oltre ad altri incarichi da parte del cardinale Scipione, come il grande quadro di soggetto ariostesco *Orco, Norandino e Lucina*, destinato a una delle pareti della vil-

la Mondragone a Frascati (Galleria Borghese, inv. 016), e gli affreschi della volta della loggia del casino pinciano.

Il dipinto raffigura un episodio tratto dalla Bibbia (Genesi 39,7-18), dove si narra di Giuseppe, un servo umile e fedele, tentato dalla moglie del suo ricco signore egiziano, Putifarre. In particolare, l'opera cattura il momento in cui la donna, attirando il giovane verso il suo letto, gli sottrae il mantello, che in seguito utilizzerà per accusarlo. Non essendo riuscita a sedurlo, e sentendosi umiliata, decide infatti di denunciarlo per violenza, mostrando il mantello come prova.

Questa rappresentazione, un soggetto molto popolare tra i pittori, sembra ispirarsi alla scena analoga affrescata da Raffaello in Vaticano, un'opera certamente nota al pittore come dimostra un'incisione da lui firmata nel 1607. In quell'anno, infatti, insieme a Sisto Badalocchio, il parmense pubblicò una serie di tavole che riproducevano proprio gli affreschi raffaelleschi delle Logge Vaticane.

Nel 1995, Emilio Negro ha reso nota un'opera con lo stesso soggetto, attribuendola a Lanfranco, proposta però respinta da Schleier (in *Giovanni Lanfranco* 2001, p. 122).

Bibliografia

RAMDOHR 1787, I, p. 291; VASI 1791, p. 376; GOLZIO 1943, p. 304; SALERNO 1952, p. 195; DELLA PERGOLA 1955, p. 53, n. 88; SALERNO 1958, p. 53; MOIR 1967, I, p. 103; DELLA PERGOLA 1964, pp. 225, 229; D'AMICO 1977, p. 196, n. 4; BERNINI 1982, p. 42; NEGRO 1995, p. 187, nota 61; E. Schleier, in *Giovanni Lanfranco* 2001, pp. 122-123, n. 13.



Dopo il restauro, particolare

BREVI NOTE SUI RESTAURI STORICI E LA TECNICA ESECUTIVA DE “IL CASTO GIUSEPPE” DI GIOVANNI LANFRANCO

Nell'archivio della Galleria Borghese sono scarse le informazioni relative ai restauri passati: la tela è tra le opere della Galleria da far restaurare ad Augusto Cecconi Principi, come riporta la richiesta di autorizzazione per l'intervento di rimozione “di prosciugamenti e di alterazioni delle vernici” datata 1936 e presentata alla Direzione generale Antichità e Belle Arti dal direttore Aldo De Rinaldis; a tale notizia segue nel 1950 la quietanza di pagamento al professor Decio Podio per L. 30.000, cui si aggiunge nel 1951 il documento riferito a un lavoro attribuito nuovamente ad Augusto Cecconi che riporta i costi e una sintetica descrizione delle operazioni portate a termine sul “Casto Giuseppe”: “Il dipinto è stato fornito di un nuovo telaio estensibile e la superficie del colore è stata pulita mediante l'asportazione delle vecchie vernici. Sono stati eseguiti alcuni ritocchi in zone di colore danneggiate. Per ultimo applicata nuova vernice trasparente. L. 45.000”. L'intervento di Podio, di cui non sono trascritte le operazioni, è presumibilmente un lavoro di rintelatura, seguito dalla sostituzione del telaio da parte di Cecconi, secondo un'alternanza e un sodalizio organizzativo verificabile, da un punto di vista

documentario, per altre opere della collezione Borghese. La storia dei restauri si ferma al 1951, ma lo stato di conservazione del dipinto prima dell'attuale intervento si presentava coerente con la storia conservativa documentata. Anche la qualità e la tenuta della foderatura, i cui esiti si risentono nel parziale schiacciamento delle stesure più dense, eseguita secondo la tradizione romana con colla pasta e tela patta, è concorde con la datazione dell'ultimo intervento. Lo stesso telaio ligneo a biette sul quale vennero fatte riaderire, come consuetudine della Galleria, etichette storiche recanti i numeri di collocazione del dipinto nelle diverse residenze Borghese, la più antica del 1809, è compatibile con l'installazione di Cecconi del 1951. La numerazione ottocentesca presente sul telaio documenta inoltre, con le conseguenze conservative immaginabili, lo spostamento dell'opera, tra le altre della collezione, dalla sala del Trono n. 23 di Palazzo Borghese alla residenza torinese di Camillo e il suo successivo trasferimento a Parigi, che troverà conclusione come noto solo nel 1816 con il rientro a Roma. La fotografia di Michele Calderisi (fig. 1), pubblicata dall'Archivio Zeri e datata tra il 1920 e il 1945, con una lieve radenza mostra un'accentuata *craquelure* nella parte sinistra, oltre a diffuse disomogeneità e abrasioni: l'immagine si riferisce probabilmente a un momento antecedente la foderatura. La fotografia del Gabinetto Fotografico Nazionale ancora nell'Archivio Zeri documenta plausibilmente una fase intermedia del restauro Cecconi del 1951 ed è, come la precedente, ampiamente ritagliata lungo i bordi, che si confermano ancora oggi come zone fortemente deteriorate e ampiamente “riordinate” in passato, analogamente alle campiture scure. In entrambi gli scatti risulta assorbito nel fondo e mal interpretato il tallone della gamba della moglie di Putifarre, in secondo piano e non visibile la pantofola, entrambi recuperati nel recente restauro. Lo stato di conservazione della tela, prima del restauro odierno, mostrava gli esiti dei trattamenti precedenti: le campiture brune deteriorate avevano assorbito disomogeneamente le vernici, fino a quattro strati

1. Fotografia storica dell'opera, 1920-1945, foto di Michele Valentino Calderisi (Fondazione Federico Zeri, Fototeca. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti)



2. Durante il restauro, particolare della nappa del tendaggio, pennellate a corpo

3. Durante il restauro, riflettografia IR a 1700 nm



riscontrati analiticamente, e avevano necessità di molteplici ripassature che garantissero la leggibilità del dipinto, come visibile alla ripresa in UV e alla lettura stratigrafica dei campioni prelevati. Le ripetute verniciature avevano perciò determinato un parziale livellamento della superficie dipinta, realizzata su una tela rada,

regolarizzata a gesso e colla e preparata in uno strato sottile perlopiù bruno, e destinata ad avere un ruolo nell'effetto ricercato dal pittore: la disuguale reattività alla luce dei differenti punti della superficie. Le vernici, anche colorate, oltre ad avere alterato il tono del dipinto, negavano la principale caratteristica tecnica dell'opera, constatabile anche nell'*Orco*, *Norandino* e *Lucina* della Borghese: l'artista sembra costruire la composizione su fondi quasi uniformemente scuri, a base di terra d'ombra, terra verde e nero carbone, stesi con un impasto fluido, che lascia la superficie più scabra, e la grossezza della tela in evidenza. A tale modalità si contrappongono le campiture più finite e corpose dei tessuti e delle carni dei protagonisti, realizzate con impasti dall'effetto vellutato ricchi in bianco di piombo (fig. 2); in tal modo le figure emergono solidamente dall'oscurità riflettendo pienamente la luce, mentre i fondi irregolari la assorbono approfondendosi, delineando così uno spazio teatrale. Lo stacco delle figure dal fondo è rafforzato da ripassature scure visibili lungo i bordi delle figure, mentre le tracce disegnate ed eseguite con mezzo umido di diversi spessori sono rare come i pentimenti, secondo quanto è stato possibile evidenziare all'indagine riflettografica (fig. 3). Le dimensioni ridotte del dipinto, l'ambientazione in un interno della scena, la scelta conseguente di una tavolozza contenuta a base di biacca, terre, lacca rossa e giallo di piombo, stagno e antimonio non hanno poi guidato l'artista verso la differenziazione cromatica della preparazione che, fatta eccezione per un campione, appare bruna e non impiegata in vece delle stesure pittoriche né lasciata affiorare in superficie, diversamente da quanto riscontrato nel grande dipinto di Lanfranco d'ispirazione ariostea della collezione Borghese.

B.P.



RELAZIONE DI RESTAURO

Il dipinto rivelava una generale alterazione del timbro cromatico causata dall'invecchiamento del film protettivo e integrazioni di restauro virate di tono che interferivano con la percezione visiva dell'opera. L'ossidazione della vernice, oltre a modificare la reale luminosità delle campiture più in luce, offuscava i passaggi tonali appiattendone i piani prospettici e impedendo la leggibilità di alcuni dettagli pittorici maggiormente in ombra (fig. 4). Le notizie di archivio indicano tre restauri succedutisi nel Novecento per far fronte ad alterazioni di tipo conservativo ed estetico: nel 1936 e nel 1951 a opera di Augusto Cecconi Principi e nel 1950 di Decio Podio. A distanza di settantatré anni dall'ultimo restauro l'opera di Lanfranco necessitava di un intervento che ne consentisse il recupero estetico. Lo studio preliminare è stato condotto dapprima con l'osservazione ravvicinata alla lente, in luce naturale, radente e sotto la radiazione UV, e successivamente attraverso un'approfondita campagna diagnostica che ha previsto l'esecuzione di indagini di *imaging* multispettrale VIS-UV-IR b/n e falsi colori, della riflettografia infrarossa a 1700 nm, della radiografia, delle analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF), di stratigrafie

su sezione lucida e microanalisi al microscopio elettronico e scansione SEM-EDS (esecuzione a cura di Emmebi Diagnostica Artistica s.r.l.) allo scopo di comprendere il dipinto nella sua interezza, svelare i materiali costitutivi impiegati e la materia sovrammessa non originale. Osservando la superficie dipinta irradiata dalla luce UV (fig. 5), la risposta fluorescente confermava quanto fossero elevati il grado di ossidazione e lo spessore della vernice di protezione, causa dell'imbrunimento dei colori. La radiazione ultravioletta evidenziava anche parte delle molteplici ridipinture e rifacimenti di restauro. Oltre alle ridipinture diffuse sulla gota, sul torso e sulla veste verde di Giuseppe, a tratti sull'incarnato e su parte del piede in primo piano della moglie di Putifarre come anche sul baldacchino, i margini superiore e inferiore del quadro erano caratterizzati da stuccature e reintegrazioni pittoriche virate di tono. Il rifacimento maggiore interessava l'area del terreno in primo piano, comprendendo parte del piede e del calzare di Giuseppe (fig. 6), fortemente compromessi, ed era esteso orizzontalmente lungo il margine inferiore del dipinto includendo parzialmente il tendaggio a terra. Quest'area di ricostruzione era ben distinguibile per il differente cretto rispetto alla superficie originale. Nella zona in cui la stoffa del baldacchino piega a terra è possibile che la perdita delle delicate finiture originarie a lacca abbia lasciato a vista solo il primo abbozzo, reso con pennellate rapide e più sommarie. Sul resto del fondo scuro le velature di restauro celavano abrasioni del colore. Le stesure sottili della pellicola pittorica, ben visibili sulla veste verde di Giuseppe, le cui mancanze rivelano il fondo preparatorio, sono risultate essere le più depauperate e rimaneggiate nel tempo. Piccole lacune materiche sulla zona in ombra del baldacchino e un graffio verticale erano visibili su parte del fondo e sul manto giallo raccolto dal braccio di Giuseppe. Da segnalare la sparizione alla vista di alcuni dettagli compositivi, quali la zampa del letto, il piede arretrato di Giuseppe e la linea orizzontale del terreno in secondo piano: prima del restauro apparivano

4. Prima del restauro, particolare dell'alterazione cromatica



5. Prima del restauro, immagine in luce UV



6. Prima del restauro, particolare della ridipintura del piede di Giuseppe



come sagome fuse nell'ombra, specialmente attorno al piede sinistro della figura femminile. La cornice in legno dorato a foglia oro, in stile Impero del XIX secolo, con fascia interna liscia a guscio dorata a missione e con motivo decorativo a palmette dorato a guazzo, era fortemente rimaneggiata con sovrapposti strati di porporina, vecchie applicazioni di "orone" e stuccature con bolo rosso non corrispondenti al colore originale. Lacune del modellato, lesioni e distacchi interessavano il bordo esterno e la porzione decorata, e sul retro erano visibili i fori di sfarfallamento di insetti xilofagi. A seguito delle indagini eseguite, i saggi di pulitura del dipinto sono stati condotti con l'obiettivo di rimuovere per graduale assottigliamento lo strato protettivo non originale, ed eseguiti con la verifica puntuale della radiazione UV e sotto il controllo della lente. L'esecuzione ha previsto, asportati a pennello i depositi incoerenti sul *verso* e sul *recto* del dipinto, una prima rimozione dei depositi coerenti dalla vernice con una soluzione chelante a pH 6 a tampone (soluzione acquosa di acido citrico con gocce di TEA per la modulazione del pH), allo scopo di solubilizzare i metalli contenuti nel particolato atmosferico adeso e facilitare (riducendo le interferenze chimiche di più sostanze) l'azione della miscela solvente da impiegare; una successiva applicazione della miscela solvente selezionata con i test di solubilità (metodologia di Paolo Cremonesi) con grado di polarità variabile da LA5 - LA6 - LA7 (ligroina e acetone puri) modulata a seconda delle aree di intervento. La miscela è stata applicata supportandola in *solvent gel* per ridurre la penetrabili-

tà sotto-superficiale dei solventi a contatto con la pellicola pittorica e successivamente rimossa a secco e a tampone con la miscela a polarità inferiore. Il saggio sul lenzuolo e sulle altre stesure pittoriche rivelava con chiarezza l'originale pittura, fredda e luminosissima (figg. 7-9). Più complessa è risultata essere la rimozione delle velature di restauro sulle campiture scure, non distinguibili in UV, oltre ai rifacimenti e alle ridipinture di natura oleosa presenti. Di supporto, durante questa fase, la lettura delle stratigrafie e la mappatura della fluorescenza X (XRF) (fig. 10). Dalla rimozione della materia soprammessa sono emersi: la zampa anteriore del letto decorato a foglie d'acanto e un elemento scomparso, la pantofolina dipinta in scorcio su cui appoggia l'arco del piede in penombra della moglie di Putifarre (fig. 11), presente anche nella stessa scena realizzata da Lanfranco in Palazzo Mattei. Con il bisturi e l'ausilio della lente si sono rimosse meccanicamente le ridipinture e le stuccature debordanti facendo emergere, nella sua interezza sotto la stuccatura ridipinta, la pittura originale della tenda e del fondo del margine superiore del dipinto. A bisturi si è liberata la pittura dalle ridipinture oleose, in particolare dalla superficie originale del piede e dal calzare di Giuseppe, anche se conservato in maniera frammentaria (fig. 12). Le zone di rifacimento così circoscritte, come nel caso del terreno, sono state mantenute e riequilibrare in fase di presentazione estetica. Conclusa la pulitura, sono emersi colori vividi, luminosi e contrastati oltre che passaggi tonali che hanno restituito la visione dei piani prospettici. Protetta la superficie con una

7. Durante il restauro, particolare dei saggi di pulitura sulla mano e sul lenzuolo



8. Durante il restauro, particolare dei saggi di pulitura sulla capigliatura e sul manto di Giuseppe



9. Durante il restauro



prima stesura di vernice *à retoucher* (Lefranc Bourgeois) e colmate le lacune con stuccature a livello (gesso di Bologna e colla di coniglio) (fig. 13), su di esse e sulle aree di rifacimento del terreno troppo difforni morfologicamente si è ricostruito a pennello, con l'impasto di gesso e colla, il tessuto materico circostante. La presentazione estetica ha contemplato quindi un'integrazione pittorica (colori a vernice Gamblin) per le velature, al fine di abbassare di tono le abrasioni, in particolare della veste verde, del terreno e delle ombre, ed equilibrare le ridipinture oleose mantenute. La protezione per nebulizzazione con aerografo della vernice finale ha concluso l'intervento.

Sulla cornice dorata, dopo la disinfestazione (iniezioni di antitarlo Sintrade PU) e il consolidamento delle parti distaccate della struttura (con resina vinilica in pressione) e dei sollevamenti della superficie gesso/oro (con iniezioni di colla di coniglio 10 g in 120 ml di acqua), le molteplici prove di pulitura eseguite per la rimozione della porporina e del materiale non originale adesivo hanno rivelato da un lato il depauperamento estremo degli strati di doratura originale e dall'altro l'irreversibilità di parte dei trattamenti non originali. In accordo con la responsabile del progetto dottoressa Barbara Provinciali, si è scelto di eseguire una nuova doratura della cornice a foglia d'oro

10. Elaborazione grafica della stratigrafia prelevata sul fondo in prossimità del piede della moglie di Putifarre: le sezioni g, h, i, j indicano i diversi strati di vernice pigmentata sovrapposti allo strato pittorico originale

11. Dopo il restauro, particolare del piede della figura femminile e della pantofolina

12. Durante il restauro, particolare del calzare, del piede e del terreno fortemente compromessi

13. Durante il restauro, stuccatura

zecchino della tonalità originale 22 kt. Dopo aver stuccato a livello le lacune, isolato le stes- se con gommalacca e colmato sul retro della cornice i fori di sfarfallamento con cera d'api, si è proceduto all'applicazione del bolo giallo, analogamente all'originale. Rispettando le due tecniche di doratura preesistenti, con tecnica a guazzo si è eseguita la doratura del bordo esterno e della decorazione a palmette, mentre per la fascia interna si è impiegata la doratura a missione. Sulle porzioni a guazzo l'oro è stato

applicato inumidendo il bolo con acqua e poca colla di coniglio e successivamente brunito con pietra d'agata. Applicato anche l'oro a missione, la superficie è stata protetta con gommalacca solubilizzata in alcol puro, stesa a pennello e velata con acquerelli della Winsor & Newton. Il retro della cornice è stato trattato con mordente bruno, mentre sui lati esterni la velatura è stata realizzata con terre naturali disciolte in acqua e resina acrilica (Acryl AC33 al 15%). E.Z.

