

Zsuzsanna Wierdl

CHI È L'AUTORE DEL DIPINTO MURALE DELLE "VIRTÙ"  
DELLO STUDIOLO RINASCIMENTALE  
DEL PALAZZO REALE DI ESZTERGOM?

Il palazzo arcivescovile (un tempo reale) di Esztergom è considerato il monumento storico che ospita le pitture murali medievali e rinascimentali più importanti in Ungheria. Qui si trovano l'insieme eccellente dei dipinti italiani trecenteschi della Cappella palatina del Palazzo reale d'Ungheria e le uniche pitture murali rinascimentali importanti intatte, quelle del ciclo allegorico delle *Virtù*, situate nello *Studiolo* arcivescovile, che secondo i primi ricercatori dovette appartenere all'arcivescovo János (Johannes) Vitéz, primate dell'Ungheria (1465-72), maestro e poi cancelliere del re Mattia Corvino.<sup>1</sup>

Secondo gli studiosi (A. Lepold, M. Prokopp, K. Vukov) che meglio conoscono l'argomento, i resti di questa sala e il programma iconografico dei dipinti murali – di cui fanno parte le allegorie delle quattro virtù cardinali: *Prudentia*, *Temperantia*, *Fortitudo* e *Iustitia* – attestano che si trattava di uno studiolo che, a loro parere, doveva essere stato terminato per l'inaugurazione dell'*Accademia Istropolitana*, università a pieno titolo, organizzata seguendo il modello bolognese, il 20 giugno del 1467. Nello stesso palazzo, però, abitavano anche altri personaggi famosi, ad esempio Beatrice d'Aragona, regina d'Ungheria, suo fratello il Cardinale Giovanni d'Aragona, primate d'Ungheria (1480-1845), suo cugino il noto arcivescovo Ippolito d'Este (1486-1497).

Tutti i dipinti murali sono rimasti sepolti fino agli scavi del 1934-38, per quasi 340 anni, fatto che provoca ancora oggi i principali problemi ai lavori di restauro odierni, dal punto di vista sia tecnico sia dello studio. (fig. 1)

### Il restauro attuale

Lo studio e il restauro degli affreschi del palazzo arcivescovile di Esztergom è iniziato nel 2001 sotto la mia guida. Lo *Studiolo* era in uno stato pietoso: la sala,

<sup>1</sup> M. Prokopp, *Italian Renaissance Frescoes in the Castle of the Hungarian Archbishop at Esztergom*, in A. Morrogh, Ff. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook (ed.), *Studies in Honor of Craigh Hugh Smyth*, II, Firenze, Villa I Tatti, 1985, pp. 365-376.

M. Prokopp, *Erény-ábrázolások Vitéz János esztergomi Studiólójában* (Le Virtù – affreschi nello Studiolo di Giovanni Vitéz), in *Sub Minervae Praesidio, Tanulmányok Németh Lajos 60. születésnapjára* (Studi in onore di Lajos Németh), Budapest, 1989, pp. 31-36.

M. Prokopp, in questo volume, pp. 115-135.

coperta da una struttura in cemento armato realizzata in seguito ai lavori di restauro del 1938, era infiltrata d'acqua in diversi punti. Indispensabile si è rivelato il restauro delle *Virtù*, visto che – come si è compreso durante i lavori – si tratta di una pittura in gran parte eseguita a secco, diverse volte ridipinta e oggi in stato pessimo, i cui strati originali sono completamente invisibili in seguito ai restauri.<sup>2</sup>

I lavori sulle pitture murali del 1938 furono eseguiti da un grande restauratore dell'epoca, il milanese Mauro Pelliccioli. Il restauro a base di materiali di cemento fu seguito da nuovi interventi, che apportarono numerosi ulteriori sovrastrati; l'ultimo intervento, nel 1970, eseguito con materiali artificiali (paraloid e vinavil), ha coperto gli strati originali in diversi punti. Gli strati originali erano coperti da uno strato di terra e di carbonato formatosi durante i 340 anni trascorsi sotto terra e tale da rendere difficile la valutazione della pittura stessa. (fig. 2)

Dopo aver consultato la bibliografia degli studi sull'argomento, è sembrato evidente che la prof.ssa Mária Prokopp, Professoressa dell'Università di Budapest, fosse l'esperta più autorevole sull'argomento. Avendo studiato da lungo tempo e nel modo più approfondito l'insieme dello *Studiolo*, è stata consulente storico dell'arte del mio lavoro, in un rapporto di collaborazione che si è rivelato particolarmente fruttuoso. Del resto, oggi non è più possibile restaurare senza collaborare strettamente con tutte le diverse discipline interessate. I lavori di restauro delle opere di Esztergom hanno reso necessario prendere in considerazione i risultati scientifici ottenuti grazie alle analisi svolte da diverse discipline, per comprendere lo stato, la natura e la qualità dei diversi strati dipinti (dal Medioevo al Rinascimento).

Per poter separare gli strati abbiamo fatto uso di metodi d'analisi fisiche e chimiche, svolte da eminenti esperti olandesi e svizzeri; possiamo considerarci particolarmente fortunati per aver potuto utilizzare i più avanzati metodi di indagine, dei quali hanno costituito parte integrante le ricerche svolte nell'ambito della storia dell'arte. Tuttavia è naturale che i risultati ottenuti dall'analisi storico-artistica debbano essere confermati da quelli cui sono giunte altre discipline; senza un continuo e reciproco dialogo sarebbe impossibile dare una corretta valutazione di una superficie. Talvolta minuscoli granelli non visibili a occhio nudo possono testimoniare l'esistenza di uno strato (ad esempio uno sfondo paesaggistico) o dare indicazioni in merito alla sua qualità. Al contempo, per quanto siano interessanti i risultati ottenuti in ambito storico artistico, essi non possono avere alcuna influenza diretta sui procedimenti fisici (manuali) del lavoro di restauro.

---

<sup>2</sup> Zs. Wierdl, *Az esztergomi magyar királyi kápolna és palota freskóinak restaurálása* (Restauro degli affreschi della cappella palatina e del castello reale di Esztergom), «Műemlékvédelem» (Budapest), 46. 4/2002, pp. 209-216.

La ricerca e il restauro oggi non ammettono la prassi dei ritocchi estesi, diffusa negli anni '60 e '70 (pratiche tuttora vive in alcuni paesi); tuttavia piccoli ritocchi (tratteggio o puntini) di una superficie sono accettabili purché, naturalmente, reversibili.

Nel corso degli anni abbiamo ospitato sul sito numerosi esperti internazionali, provenienti da diversi istituti (si tratta di un sito non accessibile, lo si può visitare solo dietro speciale autorizzazione). A parte l’attività di consultazione, nessuno – oltre a noi – si è occupato negli ultimi sette anni della ricerca vera e propria sugli affreschi rinascimentali in questione, né in Ungheria né all’estero. Ciò è comprensibile, visto che la documentazione delle ricerche, svolte per diversi anni da questo gruppo internazionale, riempie un’intera stanza di biblioteca. Oltre a numerosi volumi, a migliaia di foto e a documentazione elettronica disponiamo di tavole di grandi dimensioni che mostrano le analisi fotogrammetriche, fisiche e chimiche. Nel corso degli anni passati abbiamo organizzato quattordici mostre per presentare il suddetto materiale; la più lunga è durata nove mesi e si è svolta nel Museo del Castello di Esztergom, dove il materiale delle analisi svolte col metodo olandese è stato esposto in prima mondiale assoluta.<sup>3</sup> L’ultima mostra sull’argomento è stata organizzata nel giugno del 2008 dall’Ordine degli Architetti, e dalla Soprintendenza Superiore dello Stato presso la loro sede.<sup>4</sup>

### **Interventi precedenti**

Gli interventi eseguiti sulle pitture a partire dal loro ritrovamento fino agli anni '70 corrispondono, con qualche ritardo, alle pratiche di restauro generalmente diffuse in Europa. La sovrapposizione degli interventi a base di cemento, caratteristiche dell’inizio del Novecento, e di quelli a base di sostanze artificiali degli anni '60 e '70 possono essere considerati tipici. Gli interventi di “salvataggio” della seconda metà degli anni '90 hanno aggravato ulteriormente la situazione degli affreschi, ormai distaccati in diversi punti dal muro portante.<sup>5</sup>

Il governo ungherese affidò il primo restauro degli affreschi nel 1935-1937, subito dopo il ritrovamento, al milanese Mauro Pelliccioli (fig. 3), il quale sperava

---

<sup>3</sup> «Múzeumi Hírlevél» (Gazzetta del Museo), Budapest, XXIII. 2002/5, pp. 163-5.

<sup>4</sup> «Építész Közlöny» (Gazzetta degli Architetti), Budapest, 174. 2007/7, pp. 6-7.

Abbiamo partecipato anche a diversi convegni in Ungheria e all’estero (Pozsony [oggi Bratislava], Kassa [oggi Košice, entrambe in Slovacchia], Budapest, Esztergom, Ferrara, Firenze (ICOMOS, ICCROM) e abbiamo avuto l’occasione di presentare personalmente i risultati della ricerca in numerosi seminari (Bratislava, Budapest, Eger, Esztergom, Praga, Košice, Firenze, Milano, Roma, etc.).

<sup>5</sup> Zs. Wierdl, *Az esztergomi palotakápolna és a Vitéz János Studiolo falképeinek restaurálása* (Restauro degli affreschi della cappella palatina e dello Studiolo di Giovanni Vitéz a Esztergom). «Műemlékvédelmi Szemle» (Rassegna dei beni culturali, Budapest), 2001, pp. 89-109.

soprattutto di ritrovare le pitture di Masolino in Ungheria.<sup>6</sup> La scoperta del castello arcivescovile e della cappella palatina avevano avuto grande risalto internazionale, il loro restauro (1934-1938) all'epoca era considerato fra i più importanti in Europa. Il governo ungherese destinò ai lavori una somma pari al 12,50% del bilancio del Ministero della guerra e all'inaugurazione partecipò anche Vittorio Emanuele III, Re d'Italia.<sup>7</sup> (fig. 4)

Gli affreschi, in costante pericolo a causa delle infiltrazioni d'acqua e di diversi problemi di natura strutturale, furono restaurati in diverse occasioni anche dopo la seconda guerra mondiale. Il paraloid, utilizzato per la prima volta in Ungheria nel corso dell'ultimo intervento maggiore avvenuto nel 1968-1970, ne ha completamente isolato la superficie ed è all'origine di sgretolamenti e alterazioni di colore grigio. Le stuccature furono eseguite con un materiale acrilico, oramai durissimo, che si è quasi "pietrificato". Tale intervento era sovrapposto alla superficie stuccata con cemento, risalente agli anni '30. Dal restauro del Pelliccioli il numero delle stuccature era dunque cresciuto notevolmente, ricoprendo lo strato originale.

La sorte delle *Virtù* è un esempio perfetto per mostrare i cambiamenti avvenuti nelle basi teoriche del restauro: mentre il Pelliccioli si era limitato a stuccature minori e a un restauro estetico, l'intervento del 1968 oltrepassò tutti i limiti, ridisegnando gli occhi delle figure, integrando parti delle teste e lacune del disegno. Possiamo affermare sul piano generale che il maggior problema che si pone al restauratore odierno sono proprio gli interventi di restauro precedenti, la cui sovrapposizione rende la situazione ancora più difficile. Obiettivo principale del restauro oggi è ritrovare (riscoprire) gli strati originali.

### **Cosa abbiamo scoperto? Analisi e risultati**

Data l'importanza storica del sito abbiamo cercato di utilizzare le più moderne tecniche di analisi. Lo strato superiore delle *Virtù* è visibilmente molto sottile, perciò ho deciso di impiegare il metodo Muis, metodo computerizzato di analisi degli strati elaborato da colleghi specialisti olandesi, qui utilizzato su pittura murale in prima (mondiale) assoluta nel 2000. La fotocamera, funzionante su sette diverse onde (da 400-1550 nm, IR, UV, FL mode), è in grado di mostrare strati non percetibili a occhio nudo. L'analisi ha fornito risultati eccellenti. (fig. 5)

Lo scopo dell'indagine era individuare e distinguere i vari strati sovrapposti. Si è potuto distinguere per millimetri, fra strati originali e parti completate

---

<sup>6</sup> AMP, 8,1.4, Archivio, Associazione G.S. Suardo.

<sup>7</sup> Zs. Wierdl, *Gli affreschi rinascimentali di Esztergom, dai restauri di M. Pelliccioli agli interventi attuali*, «Arte Lombarda», Milano, 3, 2003, pp. 177-184.

posteriormente da restauratori. Siamo riusciti così a comprendere quanto fossero errate le tesi sulle quali si erano basati i restauri precedenti e, d'altro canto, abbiamo potuto procedere con certezza assoluta agli interventi di pulitura.

Grazie all'analisi agli infrarossi degli strati sono apparse minuscole figure, probabilmente prodotti secondari dell'esecuzione dell'opera, ma che a loro volta possono contribuire all'identificazione del maestro. Al contempo abbiamo osservato un alto numero di pentimenti, prove e schizzi del pittore, con i quali l'autore cercò di arrivare alla soluzione migliore; anche questi possono aiutare a identificare il maestro.

Nel corso delle analisi, eseguite da specialisti svizzeri, su campioni prelevati dal muro siamo riusciti a provare scientificamente che la parete di fronte a quella delle *Virtù* era tecnicamente decorata ugualmente con dipinti simili, eseguiti nello stesso momento. Oltre all'arco dello *Zodiaco*, altri frammenti e pietre affrescati appartengono a questa sala, visto che furono eseguiti con la stessa tecnica e nello stesso periodo (*Carro di Marte, Saturno, putto*). La forma e le tecniche dei frammenti dipinti testimoniano della loro appartenenza agli archi delle volte (crollate).

In base agli esami svolti possiamo concludere che la loggia in scorcio correva lungo tutte le pareti della sala. (fig. 6)

### **Stato delle *Virtù*, la *Temperanza***

Lo stato delle allegorie delle *Virtù* era visibilmente disastroso. Le nostre analisi purtroppo hanno confermato questa ipotesi, anzi, abbiamo addirittura riscontrato risultati peggiori rispetto alle nostre aspettative. La situazione è disperata: sotto le innumerevoli integrazioni di grande estensione e i ritocchi abbiamo trovato stucature di pessima qualità e in grande quantità. Le stucature, ormai stratificate al punto da non poterle più distinguere fra loro, cemento pietrificato e materiale plastificato coprivano quasi completamente il sottile strato rinascimentale originale, non lasciando molta speranza di poterlo riportare alla luce. Pessimo era anche lo stato in cui si trovava lo strato originale, staccato dal muro in diversi punti. Visti la qualità mediocre dell'intonaco e i ripetuti restauri, in realtà ci possiamo considerare fortunati che le *Virtù* non si siano completamente staccate dal muro in diversi punti.

### **Il procedimento del restauro – L'importanza della pulitura, la scoperta dell'opera originale. Eliminazione del paraloid**

Non abbiamo fatto altro, per tre anni, con la maschera, che eliminare il materiale conservativo usato negli anni '70, il paraloid, che a lungo termine danneggia gli affreschi. Le superfici brillanti non solo lasciano a desiderare esteticamente ma, formando uno strato isolante, ostacolano l'evaporazione naturale del muro. Abbiamo sperimentato il metodo (modificato) di eliminazione del paraloid all'IC-CROM (nel 1996, Foro Romano).

### La pulitura

La maggior parte della superficie era coperta da uno strato di impurità e di terra “pietrificato”, mai pulito, risalente all’epoca della rovina. Nel corso degli interventi di recupero abbiamo trovato una stratificazione di 5 diversi materiali di restauro, che hanno a tal punto deteriorato la superficie originale della pittura da far sì che la loro rimozione si sia potuta eseguire soltanto parallelamente a un continuo intervento di consolidamento. Al loro posto abbiamo iniettato un materiale simile all’originale, applicandolo in diversi strati, seguendo la struttura della pittura.

L’opera ha così potuto liberarsi passo dopo passo, facendo apparire con sempre maggior vigore le linee delle pennellate originali, che ne testimoniano il valore eccezionale. La teoria di Mária Prokopp, secondo la quale il pittore doveva appartenere alla cerchia delle più importanti botteghe fiorentine e collocarsi fra i maggiori maestri dell’epoca, sembrava trovare conferma con sicurezza crescente. Abbiamo riscontrato le maggiori similitudini con la tecnica di Filippo Lippi.

Sono venuti alla luce dettagli, finora nascosti dallo strato di terra, che testimoniano della leggerezza del disegno e della sua qualità straordinaria. Sotto il collo possiamo osservare sottilissime incisioni, difficilmente percepibili a occhio nudo, che testimoniano di un’attenta elaborazione delle chiome estese sulla spalla. (fig. 7)

Il disegno preliminare che abbiamo scoperto a luce radente, sotto la lente d’ingrandimento, fu eseguito ancora prima del disegno a pennello nero. Questo “supporto”, invisibile nell’opera finita, mostra un carattere del tutto particolare, che fa pensare a un artista che conosceva bene i trucchi tipici dell’arte degli orafi. Le finissime linee, incise con l’aiuto di punta d’argento, eseguite non in base a un cartone ma a mano libera, si osservano anche sulle pagine dell’illustrazione della *Divina Commedia* di Dante, così come nella *Primavera* e negli affreschi di Villa Lemmi, indipendentemente dalla tecnica utilizzata: disegno su carta, dipinto su tavola lignea o affresco. Ma sono della mano dello stesso pittore.

Abbiamo iniziato il lavoro con la figura di maggior qualità, la *Temperanza*, e abbiamo presto potuto affermare quanto segue: sotto gli strati di restauro e di ridipinture si sono delineati i sostrati di una pittura rinascimentale fine, dalle pennellate molto più seducenti, sicure e leggere rispetto a quelle finora visibili. L’artista disegnò la testa della *Temperanza* in poco tempo – forse in soli pochi minuti – tracciandone diverse varianti, per sperimentare la forma più adatta. Dal punto di vista tecnico è evidente che *non* si tratta dell’elaborazione di un cartone predisegnato. Parallelamente ai continui raffronti storici, stilistici e soprattutto tecnici, riteniamo valida l’ipotesi che queste linee mostrino somiglianza con le opere di uno dei maggiori maestri dell’arte rinascimentale: *Sandro di Mariano, Botticelli*.

Oggi, che una gran bella parte dell’opera è già ripulita, è più che evidente, – come possiamo notare dalle immagini – che le linee di queste figure sono del

Botticelli. Come mai, ci si potrebbe chiedere a prima vista, e discutere sull'originalità, sulla provenienza, sulla bottega etc. L'unica prova di attribuzione precedente era quella della Balogh, contraddetta da lei stessa ancora in vita. Si trattava di un certo "Magister Albertus" di cui non si sa niente oltre al fatto di aver lavorato ad Esztergom, ma è ben noto invece che in quell'epoca una gran parte della popolazione di Esztergom era italiana. Il vero problema però, non è il nome o l'identità di questa persona, il vero problema è che non abbiamo neanche un frammento di carta neanche un minuscolo sul quale potremmo discutere, o che potremmo confrontare con qualcosa, appunto per questo neanche con le nostre *Virtù*, così complesse.

I risultati di 12 anni di ricerca, grazie ai piccoli dettagli scoperti grazie a un rapporto molto intimo con l'opera, i diversi confronti e i dati che precedentemente sembravano scollegati: tutto si è improvvisamente collocato in un quadro ben preciso. Vediamo qui solo alcuni dettagli dei parallelismi tecnici, a titolo d'esempio.

### **Volti femminili, la linea del collo**

Qualsiasi professionista che abbia mai usato una matita sa bene, che il disegno ha un carattere personale come la scrittura e contiene elementi propri a una sola persona. Le diverse inclinazioni delle linee sottili, lo spessore delle linee svelano elementi importanti. I falsi possono essere distinti dalle opere originali – al di là degli esami chimici e fisici – proprio grazie ai dettagli minimi, visto che l'insieme della pittura in alcuni casi può confondere l'osservatore. Nel corso della pulitura sono apparse in modo sorprendente linee sottili, che cambiano significativamente la qualità del disegno. Sotto le spesse linee nere "rafforzate", ridisegnate, sono apparse linee più sottili.

Le ridipinture posteriori hanno coperto piccoli dettagli che potevano rivelarci la qualità e la finezza dell'opera. Le minuscole incisioni (non visibili sulla superficie finale) e frammenti di doratura leggera fanno pensare a un'elaborazione molto curata dello strato superiore, quasi "da tavola"

La figura della *Temperanza* mostra somiglianze di disegno evidenti con altri volti femminili noti dei periodi posteriori, come la *Pallade*, la *Venere*, oppure le figure femminili di Villa Lemmi. (figg. 8-9)

Le figure femminili del Botticelli, come è noto a tutti, si assomigliano molto. Tanti sono gli elementi tipicamente botticelliani: la linea del collo rimane una delle caratteristiche principali, con la sua curva leggermente inclinata verso l'esterno, la linea decisamente rotonda, dolce delle sopracciglia, la ricaduta delle chiome, nonché l'identico tipo di cromia. (fig. 10)

Questa somiglianza incredibile non si era potuta fino a oggi osservare né se ne era potuta valutare l'importanza, a causa delle ridipinture e dei restauri precedenti. Seri problemi sono emersi ad esempio intorno al completamento del mento, sulla

linea del quale in realtà si osserva un'ampia lacuna. Similmente il carattere del volto è stato alterato dal restauro subito dallo sguardo (i guerrieri dell'armata turca, per cause religiose, distrussero ovunque gli occhi delle figure dipinte).

### **Orecchio**

Durante il restauro si ha l'occasione di effettuare confronti di tipo tecnico, superando così la semplice analisi dello stile dell'opera, per aver modo di comprendere la creazione stessa dell'opera d'arte partendo dall'interno. L'analisi degli strati effettuata con raggi infrarossi mostra chiaramente che le orecchie sono state ridisegnate diverse volte dal pittore. In pochissimi volti femminili del Botticelli si vedono le orecchie, le chiome bionde ambrate dei capelli le nascondono. Il pittore, forse, era in difficoltà con questo piccolo dettaglio, visto che cercò di raffigurarlo con una certa libertà, espressione della quale diventano i capelli, che egli prediligeva.

Un esempio bellissimo dei rapporti "tormentati" del Botticelli con le orecchie è dato dagli schizzi di orecchie del Gesù-bambino visibili, con la tecnologia degli infrarossi, nel tondo della *Maria di Piacenza* sotto i drappi.<sup>8</sup> Ma osserviamo anche per un momento l'orecchio di *Pallade* trasformato in chioma con una semplice colorazione. L'oro trovato sull'orecchio della *Temperanza* rivela che, in origine, l'orecchio doveva essere coperto dai capelli dorati, e così – come di solito nelle opere del Botticelli – non era visibile nella sua forma finale.

### **La chioma**

Nel corso della pulitura sono emersi segni evidenti che testimoniano di una chioma originale molto più estesa nella *Temperanza*, visibili sul fondo. Si osservano diversi segni che attestano che la chioma venne ridisegnata, per esempio sullo sfondo della *Pallade*, oppure nelle fotografie a raggi X<sup>9</sup> della *Venere*. Granelli d'oro sopra e intorno al diadema e sul fondo fanno pensare a una chioma dorata e segnalano che i capelli potevano estendersi sull'intero sfondo.

Dal punto di vista del disegno queste tracce dello strato superiore "mettono a posto" la chioma, che sembra leggermente spostata indietro rispetto al cranio (strato di base eseguito per la prima versione della testa, più diritta). L'equilibrio della composizione viene ottenuto dal gomito alzato su un lato e dall'enorme chioma originale sull'altro. La doratura della chioma e la sua attenta elaborazione non sono caratteristiche solamente della *Venere* ma anche degli affreschi di Villa Lemmi. La fine doratura dei capelli, non molto consueta negli affreschi,

---

<sup>8</sup> D.P. Zari, *La tecnica pittorica, la storia conservativa e l'intervento di restauro, Il tondo di Piacenza*, Milano, 2006, pp. 107-140.

<sup>9</sup> E. Buzzegoli, *Osservazioni tecniche dalla lettura comparata di indagini ottiche su tre opere del Botticelli*, Milano, 2006, pp. 81-92.

si conferma anche nelle tracce di mistura ritrovate. La stessa tecnica di doratura quasi impercettibile veniva utilizzata dal Botticelli per la luce culminante, per accentuare alcune forme. La parte brillante del nastro della *Temperanza* ricevette la stessa doratura, come si è scoperto durante la pulitura.

### **Pentimenti (Modifiche)**

Le nostre analisi hanno dimostrato che lo sguardo della *Temperanza* fu ridisegnato più volte. In uno dei pentimenti lo vediamo diretto verso l’acqua che fuoriesce dalla caraffa, partecipa quindi di un episodio; in un altro pentimento lo vediamo diretto verso l’alto, penseroso e distaccato, a raffigurare quindi la spiritualità, il significato stesso della virtù della *Temperanza*.

Pentimenti, modifiche, variazioni di questo genere non sono insoliti nell’opera botticelliana, dalle opere giovanili fino a quelle mature. Molti sono visibili anche a occhio nudo ma, grazie alle nuove tecniche di analisi, oggi possiamo osservare dettagli fino a ora sconosciuti. Possiamo vedere perciò le linee degli schizzi sottostanti allo strato di pittura che il maestro ha nascosto, si svelano davanti a noi le fasi della creazione stessa, dell’opera ancora incompiuta.

### **Figure minori**

Uno dei rinvenimenti interessanti dell’analisi agli infrarossi è costituito da due figure di dimensioni ridotte (3-4 cm), con cappello rinascimentale e barba, sotto gli strati invisibili del capitello vicino alla figura della *Temperanza*. Alla scoperta di queste figure – anni fa – avevamo affermato con entusiasmo: saranno di grande aiuto nell’identificazione del pittore. La loro somiglianza con le figure dei vecchi delle celebri illustrazioni di Dante del Botticelli, custodite a Berlino, appare evidente.<sup>10</sup> Senza dubbio queste figurine furono disegnate dal maestro per divertimento, nelle pause di lavoro.

### **La tecnica – esecuzione della pittura murale**

Grazie alla pulitura e ai restauri in corso sono apparsi gli strati di base di una pittura rinascimentale molto sofisticata. In 340 anni passati sotto terra, la pittura murale ha perso il suo strato di finitura. Ciò che vediamo oggi è uno strato di preparazione, disegnato, ma anche dipinto. Il disegno, però, fa già parte integrante della pittura. Grazie ai piccoli resti ritrovati ancora sulla superficie abbiamo anche informazioni sullo strato finale. Nel corso della ricerca abbiamo infatti individuato particelle minuscole, residui dello strato di finitura. Abbiamo effettuato le analisi

---

<sup>10</sup> Zs. Wierdl, *Nuove scoperte di M. Prokopp e Zs Wierdl, Nuovi risultati dalla ricerca sull’arte rinascimentale ungherese*. Accademia d’Ungheria in Roma, 2007, pp. 1-19.

comparative dei pigmenti e dei materiali e delle sezioni (Bruthus, Pancella),<sup>11</sup> arrivando così a una ricostruzione approssimativa della struttura originale della pittura. Sulla linea nera marcata della figura della *Temperanza* un granello di colore rosa conferma che, un tempo, tutto il volto era ricoperto da un incarnato con fini tocchi di colore. Un campione prelevato dallo sfondo di un'altra figura di *Virtù*, la *Fortitudo*, dimostra che l'azzurro del cielo era ottenuto con l'azzurrite.<sup>12</sup>

Possiamo tranquillamente affermare che questo tipo di preparazione della pittura murale è tipico della bottega di Filippo Lippi. Le *Virtù* vennero eseguite per la maggior parte con la tecnica "a secco", ma ciò non corrisponde interamente alla verità. Gli strati eseguiti con la tecnica a secco (di calce) erano preceduti da uno strato di intonaco fine bagnato. A Esztergom il pittore ha portato diverse mani di calce come strato di preparazione con l'aiuto di un pennello, come abbiamo potuto constatare sotto una luce adatta. A questa mano seguì immediatamente il disegno, insieme alla pittura di base di cui abbiamo parlato. Si tratta quindi di una tecnica a secco a calce, la cui preparazione è eseguita parzialmente "al fresco". Ciò spiega come si sia salvato lo strato di base e anche perché, invece, sia andato perso lo strato di finitura dipinto a secco.

Il volto della *Temperanza* e tutte le figure hanno un contorno nero tracciato a pennello. Un esempio bellissimo della stessa tecnica a pennello torna nello schizzo del volto maschile (*San Girolamo*), che mostra tecnicamente somiglianza anche con i resti del volto di *Saturno* dello Studiolo. Le linee caratteristiche (sopracciglio, naso) della testa di *Saturno*, eseguito subito con un incarnato "monocolore", cioè senza velature, assomigliano specialmente alle linee della testa di *San Giovanni*, ma non sono lontane neanche dal volto del *Cristo di Prato*. (fig. 11) Il maestro conservò questa tecnica caratteristica anche più avanti, quando fondò la sua bottega: i contorni neri si manifestano come importanti elementi stilistici del Botticelli anche su capolavori come il ciclo di affreschi del *Mosè* della Cappella Sistina, eseguito negli anni ottanta del Quattrocento. Tale caratteristica tecnica, che mette in rilievo l'espressività, lo distingue dagli altri pittori che lavorarono nello stesso periodo nella Cappella Sistina.<sup>13</sup>

### Lettere incise

Nel corso dell'analisi a luce radente abbiamo scoperto le iniziali MB sotto il centro geometrico della colonna dipinta a sinistra dalla figura della *Temperanza*. Il segno marcato sulla M significa che lo strato inferiore dell'intonaco doveva per

<sup>11</sup> A. Bruthus – R. Pancella: *Analisi delle Virtù di Esztergom, Studiolo, Montreaux*, 2001.

<sup>12</sup> Zs. Wierdl, *op. cit.*, (v. nota 5)

<sup>13</sup> M. Pustka – M. Pratelli: *Buon fresco e uso della pittura a secco, Sandro Botticelli in Sistina*, Milano, 2006.

forza essere ancora bagnato al momento dell’incisione della lettera, mentre sopra era già secco. Il che a sua volta significa che l’incisione deve essere della stessa epoca dell’opera. Per la sua collocazione e per la sua tecnica, possiamo essere sicuri che *non* si tratta di un graffito (se ne trovano sul dipinto, per esempio, turchi). Secondo un esperto fiorentino di scrittura, il tratto accanto alla B, che credevamo una parentesi, a sinistra, potrebbe essere piuttosto una “S”.

Riteniamo, comunque, che si tratti delle iniziali di Sandro di *Mariano di Botticello*, come si trova negli archivi, e Mariano, come torna anche sulla lapide del figlio, che usava il nome del padre. (fig. 12) Sulle opere di Sandro conosciamo pochissime firme: l’unica sicura è l’angelo sulla pagina XXVIII del *Paradiso* della *Divina Commedia*, che porta una tavoletta coll’iscrizione: *sandro di mariano*.

### **La Prudentia, e la Fortitudo**

Le nostre ricerche relative al disegno le abbiamo estese anche alla figura della *Prudenza*. La superficie, oggi ancora difficilmente apprezzabile, è stata ripresa su foto a infrarossi per poter eseguire confronti di disegno del profilo della *Prudenza*. Con nostra grande sorpresa la somiglianza tra il profilo della *Prudenza* e quello della testa femminile dell’affresco di Villa Lemmi, oppure del ritratto di Francoforte, è incredibile. (fig. 13) Confrontando il disegno dei profili, in proporzione, troviamo un disegno quasi identico! Possiamo osservare la stessa linea del profilo anche su un altro pezzo dell’affresco di Villa Lemmi, con la sola differenza che, rispetto alle figure femminili, quest’unica figura maschile ha il pomo d’Adamo visibile sul collo.

Osserviamo anche la linea del profilo della *Fortitudo*, che incredibilmente assomiglia al profilo di *Hora* – accanto a *Venere*. Potremmo quasi usare l’una per copiare l’altra. Provate a prendere un foglio trasparente, a tracciare per esempio il profilo di *Hora* e poi a sovrapporre il foglio (rovesciato) sulla *Fortitudo*. Le stesse identiche forme e le stesse proporzioni! (fig. 14)

Viene naturale chiedersi: com’è possibile? Potremmo parlare anche di imitazioni perfette, ipotesi esclusa dal fatto che i dipinti di Esztergom hanno trascorso 340 anni sotto terra. È noto che i disegni del Botticelli furono utilizzati anche più tardi, ma questo dipinto è stato indubbiamente eseguito *in situ* (pensiamo ai pentimenti) e senza cartoni, il che esclude la possibilità che sia una copia oppure l’utilizzo dei disegni da parte di allievi. La versione finale degli affreschi fu eseguita sul posto, con tocchi finissimi che testimoniano la “ricerca della miglior soluzione” da parte dell’artista e che dobbiamo considerare come particolarità del pittore. Troviamo forse una risposta nel carattere filosofico del Botticelli. Nel concepire i suoi personaggi non era il realismo a guidarlo, ecco perché si assomigliano a tal punto. Il suo obiettivo finale non era la raffigurazione personale ma l’espressione intima, quasi “astratta”. Le sue figure raramente rappresentano una persona reale (la più

importante è forse la famosissima bellezza, Simonetta Cattaneo Vespucci); nei suoi dipinti c'è un passaggio poi verso la cugina Semiramide Appiano d'Aragona<sup>14</sup> (anche perché negli anni '80 Simonetta era già morta), che si realizza o prende corpo nella figura della famosa Venere, nella *Nascita di Venere*, commissionata dal marito Lorenzo di Pierfrancesco Medici. È qui che dobbiamo seguire – oltre il Vitéz – un altro “filo” verso di noi, verso l'Ungheria: Beatrice d'Aragona, la nostra regina, moglie di Mattia Corvino. Il padre di Beatrice, il famoso Ferrante, Ferdinando I di Napoli, stretto parente di Jacopo IV Appiano d'Aragona, signore di Piombino (Elba) e fratello di Semiramide. La casa di Semiramide e Pierfrancesco era frequentata anche da Amerigo Vespucci, amico del Botticelli. Amerigo, portò un nome ungherese (Imre), – grazie all'eredità del culto di Santa Elisabetta d'Ungheria della famiglia Vespucci –. Qui non possiamo soprassedere sul fatto che il nome del “Nuovo Mondo” – anche se ingiustamente – proviene da un nome ungherese, grazie a Sant'Emerico (Amerigo), cioè Imre, figlio di Santo Stefano d'Ungheria! Il fratello di Amerigo, Bernardo, si recò spesso in Ungheria; il rapporto tra il Botticelli e Lorenzo passò attraverso la comune amicizia con i Vespucci.

Esiste ancora un'altra straordinaria coincidenza: il fatto che Mattia Corvino nel 1480 nominò Arcivescovo di Esztergom il fratello minore di Beatrice, il cardinale Giovanni d'Aragona, (fino alla sua morte avvenuta nel 1485), il quale nel 1481 fu legato apostolico della Santa Sede in Boemia, Polonia e Ungheria. Giovanni era arrivato in Ungheria nel 1479 con i suoi compagni umanisti.<sup>15</sup>

In breve: l'Arcivescovo di Esztergom (Giovanni d'Aragona, tra 1480-1485) era parente della Venere che sta sorgendo dal mare, dalla sua conchiglia, di questa donna che rappresenta ancora il mito della bellezza universale.

Il restauro libererà le superfici dai segni di tutti gli interventi che si sono succeduti e riporteremo alla luce lo strato originale, augurandoci di offrire in tal modo un importante contributo alla ricerca storico artistica.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> I. Tognarini: *Il filo rosso del mito*. Mondadori, 2002.

<sup>15</sup> Ágnes Ritoókné Szalay: *Nympha super ripam Danubii*, Balassi, 2002.

<sup>16</sup> M. Prokopp – Zs. Wierdl – K. Vukov, *Az Erények nyomában* (Alle tracce delle Virtù), Esztergom, Studiolo, 2009.

Wierdl Zsuzsanna, *Ki festette az esztergomi egykori királyi palota studiójának falfestményeit?*

A 2001-től az esztergomi volt királyi palota és benne a Vitéz-studio freskóinak restaurálását vezető Wierdl Zsuzsanna restaurátor-művészettörténész írásában részletesen bemutatja a korábbi restaurálások történetét és problematikus kérdéseit, az új restaurálás indokait és eredményeit. Leírja az eredeti réteg feltárását, melyet nemcsak a számos restaurálás rétegeitől, de egy, még a betemetés előtti XVI. századi átfestéstől is milliméterről milliméterre mikroszkóp alatt szabadít meg. Beszámol az eredeti sokkal kvalitásosabb vonalak előtünéséről, a hihetetlenül magas technikára utaló jegyekről, finom aranyozások nyomairól. Bevezet azokba a rajzi és technikai elemzésekbe, összevetésekbe, melyek alapján Botticelli szerzőségére gondol, részletesen megindokolva azt, gazdag összevető-illusztrációi élvezetes segítségével. Összegyűjti azokat a technikai érveket, melyek együttesen igazolják Prokopp Mária professzor állítását is, hogy a *Mértékletesség* allegorikus nőalakját a Filippo Lippi műhelyéből Esztergomba érkező firenzei festők körébe tartozó, Sandro Botticelli festette. Ezt az ICOMOS nemzetközi tudományos Falképbizottságának elnöke a festmény technikai részleteinek bemutatásával és összevető-elemzésével bizonyítja, melyben nemzetközi szakemberek tudományos vizsgálatait és analíziseit segítették. A két kutató immáron 12 éves közös munkájának eredménye ez az attribúció, mely a még folyó munkák során újabb és újabb megtisztított felületek előbukkanásával számos megletést hozhat.



Fig. 1. Il palazzo e lo studiolo durante gli scavi, 1935. (foto Archivio, Museo di castello di Esztergom)



Fig. 2. Durante la pulitura (togliendo le ridipinture).



Fig. 3. Mauro Pellicoli, il famoso restauratore di Brera, spiega il restauro del *Cenacolo*. (foto Fondazione Suardo)

Fig. 4. Vittorio Emanuele III con i membri del governo e della Chiesa ungherese, all'inaugurazione, 1938. (foto Archivio)



Fig. 5. Durante le analisi fotografiche.

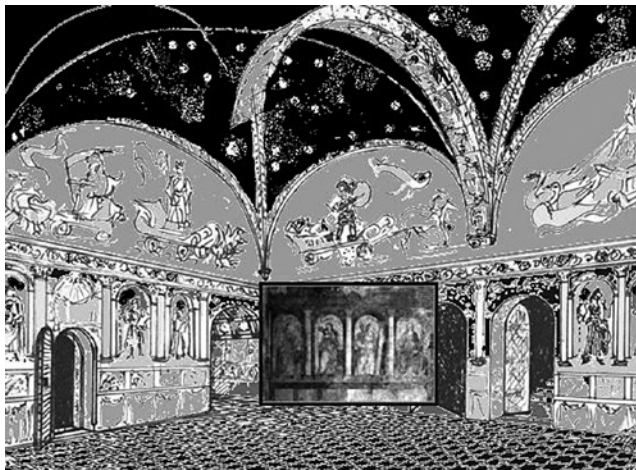


Fig. 6. *Studio di Esztergom*, ricostruzione grafica secondo il disegno di Vukov Konstantin. (Studiolo)



1



2



3



4

Figg. 8-9. Teste femminili del Botticelli: *Pallade* [1], *Temperantia* [2], *Venere* [3], una *grazia* [4] dell'affresco di Lemmi. (Studiolo)



Fig. 7. La testa femminile della *Temperantia*, 2008.  
(foto Wierdl, Studiolo)



Fig. 10. Particolare del collo *Temperantia* (Virtù) a sinistra e della *Venere* (Nascita di Venere) a destra.  
(Studiolo. Museo del castello di Esztergom, Uffizi, Firenze)



Fig. 11. Teste maschili del Botticelli.



Fig. 12. La lastra di Sandro Mariano, Firenze.  
(foto Wierdl)

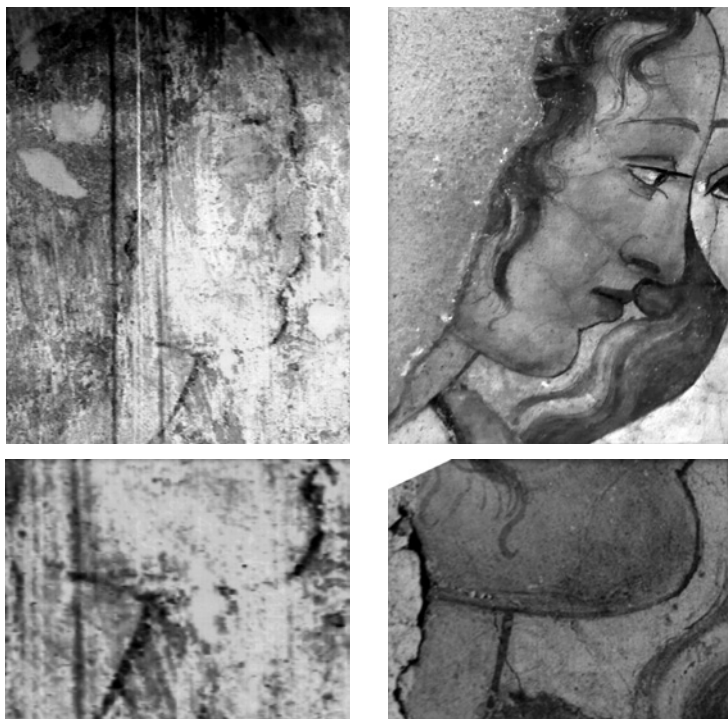


Fig. 13. Fortitudo, Esztergom, foto infrarossa. Hora, La nascita della Venere.



Fig. 14. Disegni della stessa mano, testa femminile, affreschi di Lemmi, e la Prudentia, Esztergom. (Studiolo)

V

SAGGI LETTERARI

---