1.

Antonio Badile II

(Verona 1424 ca. - Verona 1507-1512 ca.)

Deposizione di Cristo nel sepolcro

Tavola, 161 x 151 cm

INVENTARIO

D. 7

PROVENIENZA

Verona, chiesa di San Giovanni in Fonte (?); Verona, chiesa di Sant'Elena, parete sinistra del presbiterio.

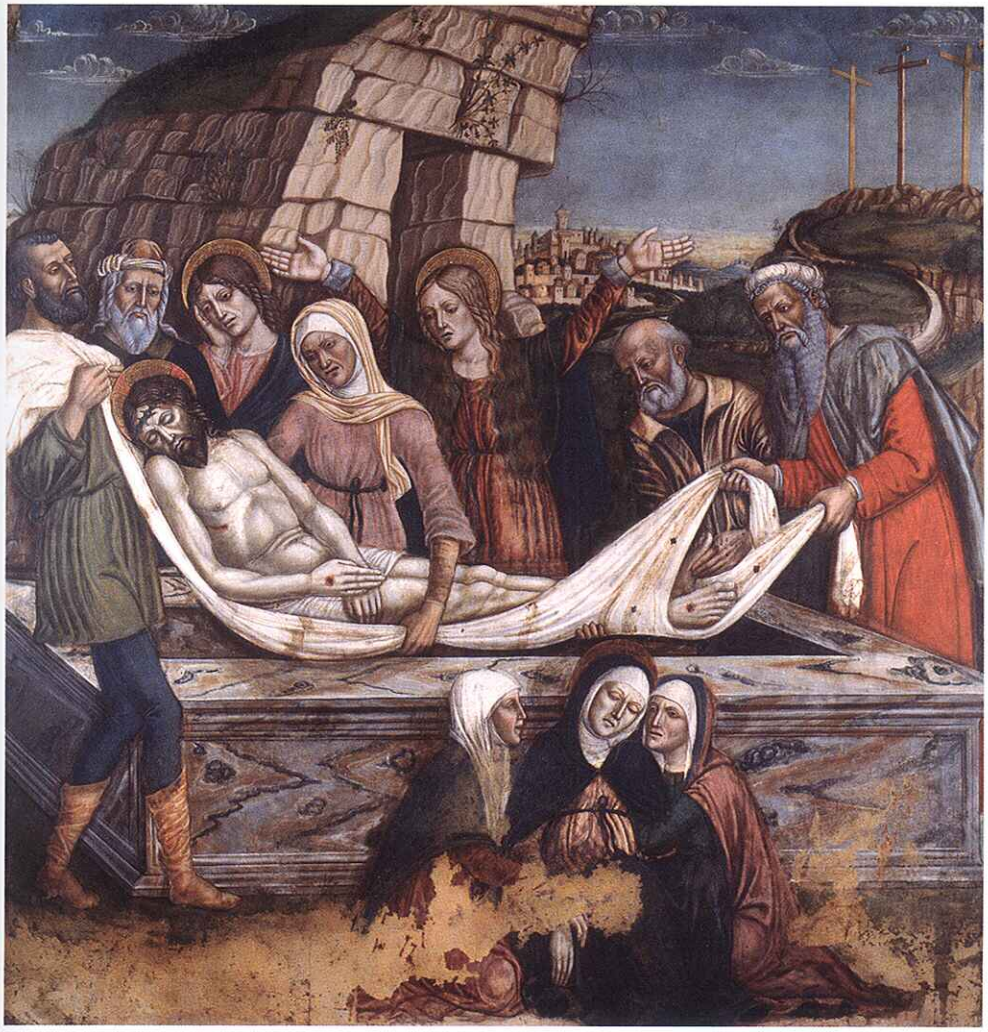
ESPOSIZIONI

Veronensis Capitularis Thesaurus, Verona 1990; *Museo Canonicale*, 2004, n. 17.

RESTAURI

BIBLIOGRAFIA

DALLA ROSA 1803-1804 (ed. 1996, p. 86); DA PERSICO, I, 1820, p. 49; BENNASSUTI 1825, p. 18; ROSSI 1854, p. 28; GIRO 1869, II, p. 109; ZANNANDREIS 1891, p. 38; BELVIGLIERI 1898, p. 214; GEROLA 1908, p. 175; BERENSON 1932, p. 205; ID. 1936, p. 176; BRENZONI 1972, p. 37; BRUGNOLI 1976, p. 23; ID. 1977, s.p.; GUZZO 1990(a), pp. 166, 180-183, 203; TAGLIAPIETRA 1990; TSA 1990; ERICANI 1991, p. 36 nota 1; GUZZO 1992, p. 213; ID. 1993(b), pp. 199, 204-205; GUZZO 1994, pp. 102-103; ID. 1998(a), p. 42; ID., in *Museo Canonicale* 2004, pp. 52-53.



1.

Nell'opera (fig. 1) numerose figure gravitano attorno a Cristo, alcune delle quali sono di difficile identificazione. Infatti, se risultano ben riconoscibili san Giovanni (il terzo da sinistra), la Maddalena (la quinta) e la Madonna (svenuta in basso), molti dubbi rimangono intorno agli altri personaggi. Nei due uomini col turbante si possono riconoscere Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea (generalmente vestito con abiti rossi e verdi) che, secondo la tradizione, vengono spesso collocati rispettivamente ai piedi e alla testa di Cristo. In Badile, la posizione della figura vestita di rosso lascerebbe però supporre il contrario; ad ogni modo, la mancanza di specifici attributi iconografici non permette di distinguerli chiaramente. La donna che regge il sudario, più anziana delle altre, potrebbe essere Maria di Cleofa. Per i personaggi rimanenti non è da scartare l'ipotesi che si tratti di semplici astanti.

L'assegnazione dell'opera ad Antonio Badile II è l'esito finale di una diatriba attributiva durata vari secoli. In passato infatti la tavola fu riferita a Gian Maria Falconetto (Dalla Rosa 1803-04; Da Persico 1820-1821; Rossi 1854; Giro 1869; Belviglieri 1898), a Liberale da Verona (Bennassuti 1825) e a Francesco dai Libri (Berenson 1932 e 1936). Ai primi del Novecento Giuseppe Gerola individuò nella produzione pittorica veronese di fine Quattrocento un gruppo consistente di opere dalle caratteristiche uniformi (linearismo tardo-gotico, ampio uso delle dorature, staticità compositiva, parapetti marmorei su cui poggiano vasi o cespi di garofano), da ricondurre a un'unica mano: in un primo momento tale personalità venne denominata genericamente "Maestro del cespo di garofano" (Gerola 1908, p. 175), poi però lo studioso provò ad identificarlo con Antonio Badile II (Gerola 1911, pp. 193-196), fatto poi riconfermato da Guzzo (1993b) su basi documentarie.

Quasi sicuramente Antonio Badile II esordì da giovane col ciclo di affreschi della cappella Guantieri in Santa Maria della Scala, come aiuto del padre Giovanni (1379 - ante 1451), un pittore ancorato a un linguaggio prettamente tardo-gotico (Guzzo 1993b, pp. 200 e 202; Id. 1994). Le opere documentate però sono tutte relative agli anni 1470-1500 circa. La difficoltà di ricostruire la sua formazione giovanile è da ricondurre almeno in parte a un'attività fuori Verona: un atto notarile non datato (ma ancorabile al 1456-57) ricorda infatti un suo soggiorno a Trani (Guzzo 1993b, con bibliografia precedente), che gli consentì probabilmente una sosta nell'area umbro-marchigiana, dove poté arricchire il suo linguaggio pittorico con stilemi centroitaliani e anche toscaneggianti. Un documento datato 1460 riporta inoltre la notizia di una commissione per una tavola raffigurante la Madonna e quattro figure per la chiesa di Volano a Trento (Varanini 1990, p. 8; Guzzo 1993b, pp. 203-204).

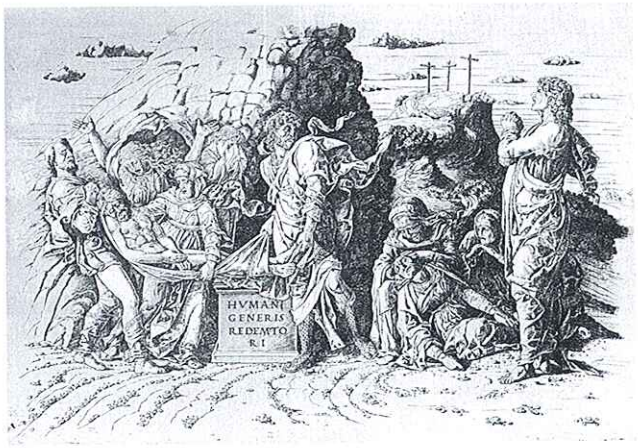
La famiglia dei Badile dalla fine del Trecento fino ad oltre la metà del Cinquecento vantò importanti artisti (pittori, scultori, intagliatori) e la bottega che attorno ad essa nacque segnò anche il passaggio, piuttosto lento a Verona, dalle propaggini del tardo-gotico alla nascente cultura umanistica. Il cui gusto spesso prediligeva modi arcaizzanti, si rispecchiava nella produzione della bottega, garantendogli importanti commissioni nelle chiese prossime alla contrada di Santa Cecilia, dove i Badile abitavano (Guzzo 1993b).

Sul finire del secolo il linguaggio di Mantegna iniziò gradualmente ad essere recepito dalla realtà locale. Significativo il fatto che lo stesso Antonio II, abituato a raffigurazioni statiche di santi e madonne, per trattare un tema narrativo a lui desueto come

la *Deposizione* prenda a modello almeno due incisioni di pertinenza mantegnesca (GUZZO 1993, p. 205, e ID. 1994, pp. 52-53). Dalla *Deposizione nel sepolcro con quattro uccelli* del 1460-1480 circa (fig. 2, cfr. MARINI, in *Mantegna e le Arti* 2006a, pp. 234-238, n. 24, con bibliografia precedente), derivano le figure di Maria sorretta dalle pie donne e il sepolcro su cui sono appoggiate; la *Deposizione nel sepolcro* del 1480 circa (fig. 3, cfr. MARINI, in *Mantegna e le Arti* 2006, pp. 228-229, n. 19) fornisce invece lo spunto per il resto della composizione: Cristo nel sudario, la donna che lo regge, l'uomo di sinistra, la Maddalena (collocata però in posizione centrale), il gesto del portatore di destra (nell'atto di legare i due lembi di stoffa), il sepolcro e il Golgota. Questi ultimi sono distanziati tra loro per lasciar spazio alla veduta della Città Santa (fig. 4), che secondo Guzzo potrebbe derivare da una terza incisione, ancora non identificata.

Elena Bao

2.



3.

4.

2. *Cerchia di Andrea Mantegna,* Deposizione nel sepolcro con quattro uccelli, *incisione a bulino.*
3. *Andrea Mantegna,* Deposizione nel sepolcro, *incisione a bulino.*
4. *Antonio Badile II,* Deposizione di Cristo nel sepolcro. *Dettaglio delle figure centrali.*

Analisi scientifiche: conservazione, materiali e tecnica esecutiva

La tavola si presenta in buono stato conservativo. Le tre assi verticali di cui è composta hanno mantenuto una certa planarità grazie al sistema di traversatura scorrevole, forse originale. In corrispondenza delle giunture sono rilevabili delle fessurazioni, specialmente nella parte inferiore. Ad un'attenta analisi si possono individuare lievi sconnessioni dovute a difetti del legno e fori di un precedente, ma modesto, attacco xilofago. La pellicola pittorica mostra una *craquelure* costituita da isole di piccole dimensioni che seguono l'andamento verticale delle fibre del legno. Sono presenti sollevamenti di preparazione-colore e lacune che interessano talora tutti gli strati pittorici talora solo quello superficiale, come nel caso della mano del secondo personaggio da destra, la caduta del pigmento mette in luce la stesura sottostante della veste (fig. 5). Sono diffusi in tutta la superficie, assumendo dimensioni maggiori lungo margini e angoli. Completamente perduta invece la pittura per un'ampia fascia inferiore, fino a parte delle tre dolenti sulla destra. Le numerose incisioni diagonali, ben visibili in luce radente (fig. 6), sono da imputare a danni meccanici, forse vandalici. Il trascorrere del tempo e i rimaneggiamenti subiti hanno portato a una generale alterazione cromatica; la variazione dell'indice di rifrazione con l'invecchiamento, nello specifico, ha reso la biacca più trasparente, comportando una maggiore leggibilità degli strati pittorici sottostanti. L'indebolimento dei pigmenti (specie se mescolati con biacca) consente di apprezzare il fitto sottomodellato grafico con cui il pittore ha costruito le figure, parzialmente trasparente all'analisi riflettografica.

Nel 1990 l'opera subì un intervento di restauro da parte di Maurizio Tagliapietra, che in tale occasione ha provveduto alla rimozione della vernice superficiale e delle ridipinture, ha reintegrato ad acquerello e infine eseguito una verniciatura *mat* a spruzzo (GUZZO 1994, pp. 102-104, TAGLIAPIETRA 1990). Egli riuscì ad identificare almeno due interventi di restauro precedenti grazie all'analisi in luce UV, rilevando che i ritocchi erano collocati sia sopra che sotto lo strato di vernice. Importante fu la scelta di rimuovere le pesanti stuccature e ridipinture che interessavano la parte inferiore, dove peraltro si era sviluppato un attacco microbiologico.

In occasione di quel restauro si decise inoltre di prelevare un campione dalla mano della donna a sinistra della Vergine, che presentava evidenti reintegrazioni. La stratigrafia osservata in sezione lucida e analizzata con microsonda X (EDS) ha mostrato un'imprimitura a base di calcite (carbonato di calcio) e colla animale, biacca e parti di cinabro, residui di vernice (originale?) e un sottile strato di bianco di zinco, pigmento ottocentesco (come si legge nella relativa relazione tecnica, TSA 1990). L'analisi EDXRF ha tuttavia individuato in un'area (punto 0, tabella 1) in cui la preparazione originale risulta scoperta, la presenza di zolfo, elemento distintivo del gesso (solfato di calcio), fatto che lascia quantomeno ipotizzare una mescolanza di gesso e calcite. L'individuazione di rame in tale punto – zona originariamente sottostante a una veste rossa – indicherebbe una preparazione contenente piccole quantità di questo elemento, o di un pigmento rameico; a tali impurezze andrebbero assegnati i conteggi del rame nei punti 4, 31 e 35.

La lettura di piombo in tutti i punti di analisi lascia supporre che esista un'imprimitura a biacca. Allo stesso modo, il ferro in quasi ogni misura è spiegabile con l'esistenza

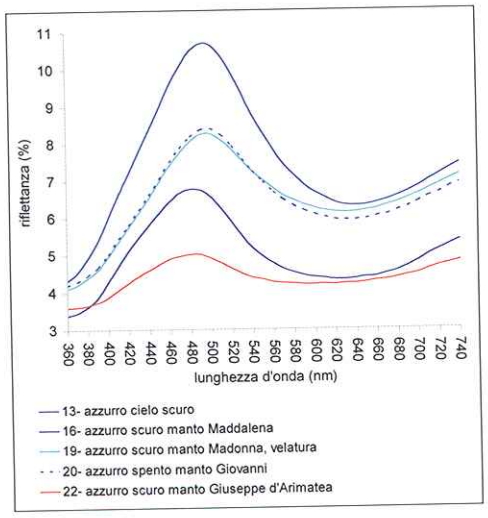
5.

6.

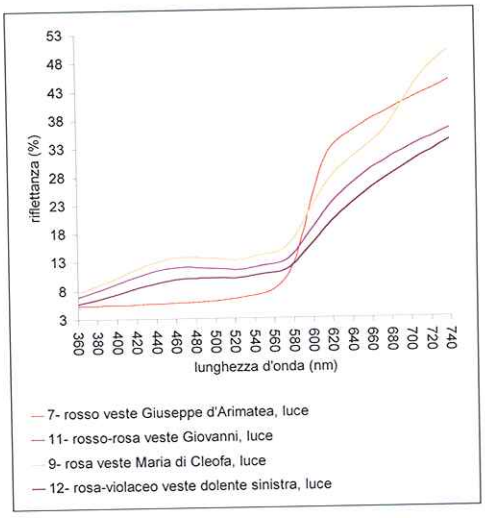
5. Dettaglio della mano sinistra del secondo personaggio da destra in luce radente.
6. Dettaglio del piede di Cristo in luce radente.

di ossidi di ferro (ocre o terre?) nell'imprimitura o nella preparazione, tenendo conto che tale elemento è ben leggibile, insieme a manganese – a indicare la presenza di una terra ricca di questo come quella d'ombra – anche nella sola preparazione (punto 0).

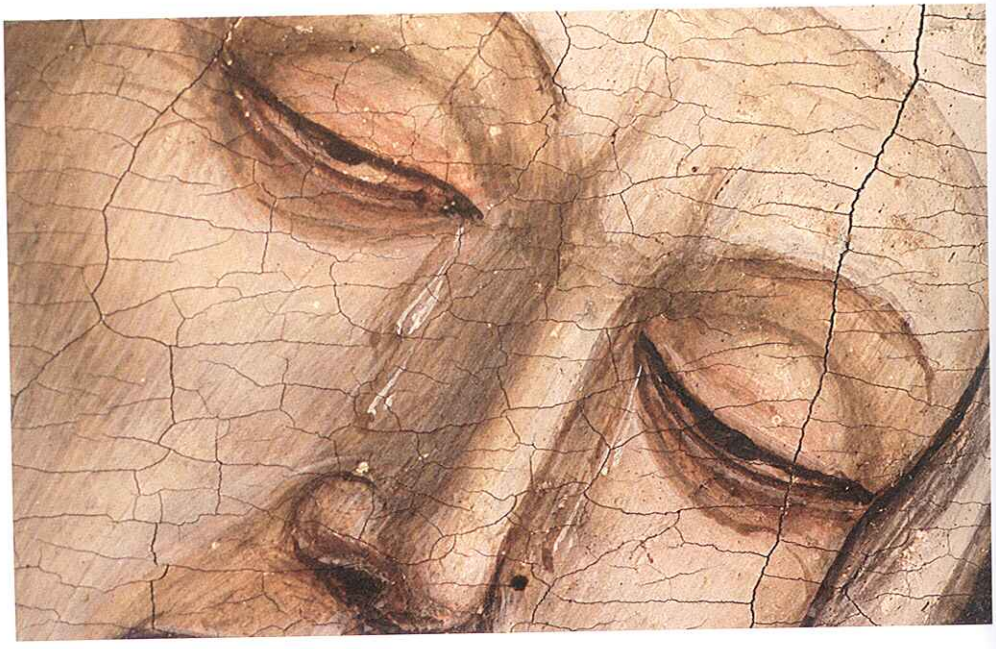
L'uso congiunto di XRF e vis-RS ha consentito di definire la tavolozza impiegata dal pittore (tabella 1, fig. 10). Gli azzurri risultano realizzati mediante azzurrite e biacca, con l'aggiunta in qualche caso di azzurro oltremare (fig. 7). La resa dei verdi è ottenuta attraverso pigmenti rameici, mescolati talvolta, oltre che con biacca, anche con pigmenti gialli, quali giallo di piombo-stagno oppure ocra o terra gialla. I rossi sono co-



7.

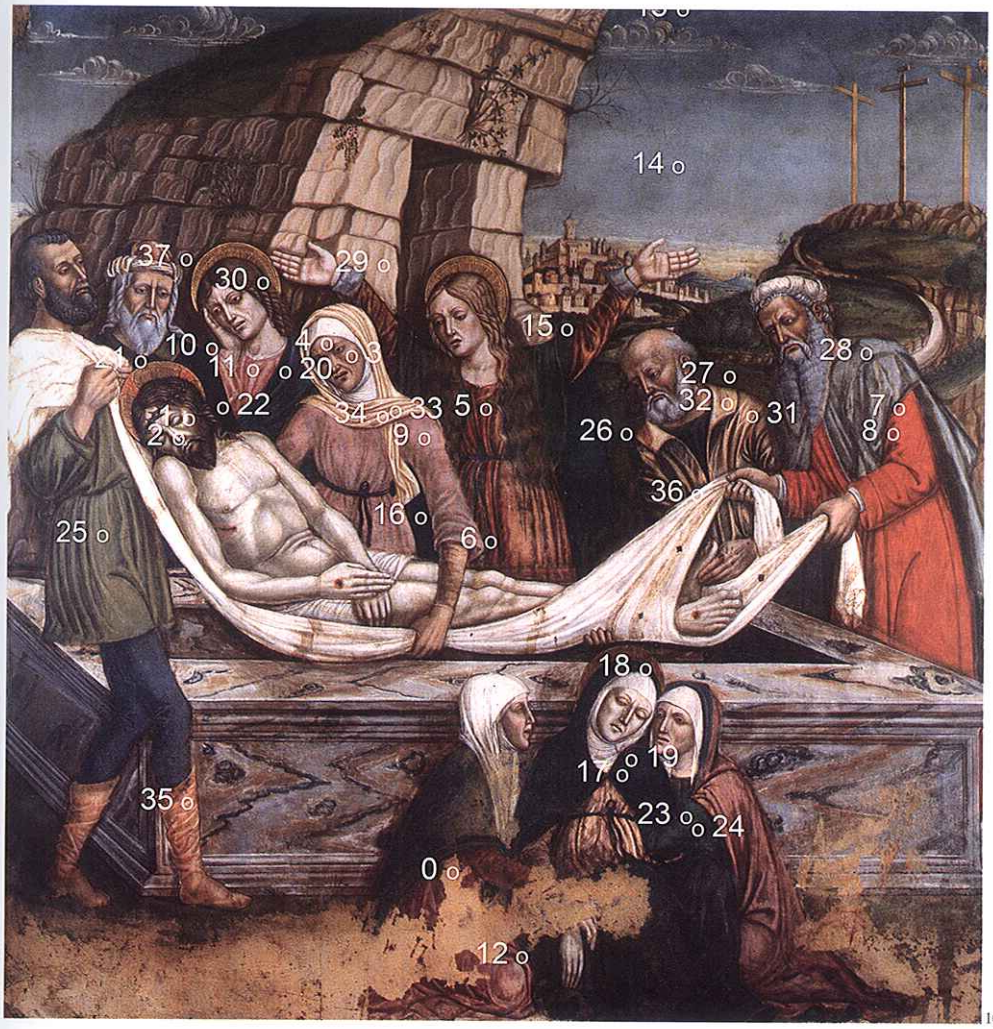


8.


9.

stituiti per lo più da lacca animale (kermes o carminio) o da cinabro (fig. 8). I bruni da ocre o terre giallo-brune. Gli incarnati si differenziano a seconda delle figure e dei punti di luce-ombra: biacca con poco cinabro per le carnagioni chiare dei personaggi, velati con passaggi straordinariamente liquidi di ocre o terre brune per le ombre e di bianco per le luci (fig. 9), fatta eccezione per il Cristo il cui pallido incarnato non contiene quantità apprezzabili di cinabro ma solo ocra o terra, insieme a biacca.

Matteo Delunghi



10.

7. Spettri di riflettanza nel visibile di pigmenti azzurri.
8. Spettri di riflettanza nel visibile di pigmenti rossi.
9. Dettaglio del volto della Vergine in luce visibile.
10. Il totale dell'opera con indicati i punti delle analisi spettrometriche.

Tabella 1. **Esiti delle analisi EDXRF e vis-RS**

punti di misura	elementi individuati mediante EDXRF	pigmenti desunti da analisi EDXRF (esclusa preparazione)	pigmenti superficiali desunti da analisi vis-RS
0- preparazione	P, S+, Ca+, Mn, Fe, Cu-, Pb-, Sr	poca terra (contenente manganese), parti di pigmento rameico e di biacca	
1- incarnato zigomo Cristo	Ca-, Fe+, Co-, Pb+	ocra o terra, parti di pigmento contenente cobalto?, biacca	ocra o terra, biacca
2- incarnato naso Cristo, luce	n.a.		biacca
3- incarnato guancia sinistra Maria di Cleofa, ombra	n.a.		cinabro, poca biacca
4- incarnato fronte Maria di Cleofa	Ca-, Fe-, Co-, Cu-, Pb+	parti di ocra o terra e di cinabro, parti di pigmento contenente cobalto? e di pigmento rameico, biacca	cinabro, biacca
5- rosso veste Maddalena, mezzaluce	n.a.		lacca rossa animale (tipo kermes), poca biacca
6- rosso veste Maddalena, ombra	n.a.		lacca rossa
7- rosso veste Giuseppe d'Arimatea	S-, Ca-, Fe-, Zn-, Hg, (Pb), Sr	cinabro, parti di ocra o terra, tracce di zinco	cinabro, parti di biacca
8- rosso veste Giuseppe d'Arimatea, ombra scura	n.a.		cinabro (e velatura di lacca rossa?)
9- rosa veste Maria di Cleofa	Ca-, (Fe), Pb-	parti di ocra o terra, biacca	lacca tipo carminio, biacca e altro pigmento
10- rosso-rosa veste Giovanni, ombra	n.a.		lacca tipo carminio, poca biacca
11- rosso-rosa veste Giovanni, luce	n.a.		lacca tipo carminio, biacca
12- rosa-violaceo veste dolente sinistra, luce	n.a.		lacca tipo carminio, poca biacca
13- azzurro cielo scuro	n.a.		azzurrite, poca biacca
14- azzurro cielo chiaro	Ca-, Fe-, Co-, Cu, Pb+	parti di ocra o terra, azzurrite, parti di pigmento contenente cobalto?, biacca	azzurrite, biacca, parti di azzurro oltremare?
15- azzurro scuro manto Maddalena	n.a.		azzurrite, parti di biacca
16- azzurro scuro manto Maddalena	n.a.		azzurrite, parti di biacca
17- azzurro scuro manto Madonna	(S), Ca-, Fe+, Cu+, Pb-	parti di ocra o terra, azzurrite, poca biacca	

15- azzurro scuro manto Maddalena	n.a.		azzurrite, parti di biacca
16- azzurro scuro manto Maddalena	n.a.		azzurrite, parti di biacca
17- azzurro scuro manto Madonna	(S), Ca-, Fe+, Cu+, Pb-	parti di ocra o terra, azzurrite, poca biacca	azzurrite, parti di biacca
18- azzurro scuro manto Madonna	n.a.		oltremare, parti di nero?
19- azzurro scuro manto Madonna velatura	n.a.		azzurrite, poca biacca
20- azzurro spento manto Giovanni	n.a.		azzurrite, poca biacca
21- azzurro scuro manto figura sinistra	n.a.		azzurrite, azzurro oltremare, parti di biacca
22- azzurro scuro manto figura sinistra	n.a.		azzurrite, azzurro oltremare, parti di biacca
23- verde figura dolente dx	Cu++, Pb-	verde rameico, poca biacca	verde rameico (verderame?), parti di biacca
24- verde marcio veste figura dolente, ombra	n.a.		verde rameico, parti di pigmento giallo
25- verde marcio figura sx	S-, Sn, Ca+, (Ti), (Cr), (Mn), Fe+,Cu,Pb-	poco giallo di piombo-stagno, ocra o terra, verde rameico, biacca	verde rameico (malachite?), pigmento giallo
26- verde marcio sfondo prato	(K), Ca-, Fe-, Cu+, Pb-	verde rameico, poca ocra o terra, biacca	verde rameico, parti di pigmento giallo
27- verde marcio sfondo prato – integrazione	n.a.		verde ossido di cromo opaco
28- grigio manto uomo dx	S, Ca+, Fe-, Cu, Pb-, Sr	parti di ocra o terra, pigmento rameico, biacca	azzurrite, azzurro oltremare, biacca, parti di nero
29- bruno chiaro roccia, luce	n.a.		ocra o terra giallo-bruna, biacca
30- bruno scuro capelli Giovanni	n.a.		ocra o terra bruna
31- bruno chiaro colletto secondo uomo dx	Ca+, Fe-, Co-, Zn-, Pb-	parti di ocra o terra, biacca, tracce di zinco e cobalto?	
32- giallo chiaro manto uomo	n.a.		ocra gialla e giallo di piombo?, biacca
33- giallo velo Maria di Cleofa, mezza luce	n.a.		ocra gialla, biacca
34- giallo chiaro velo Maria di Cleofa	Sn, Ca-, Fe-,Pb+	poco giallo di piombo-stagno, poca ocra o terra, biacca	parti di giallo di piombo-stagno, biacca
35- arancio stivali uomo sx	Sn-, Ca-, Fe-, Cu-, Pb+	parti di giallo di piombo-stagno, parti di ocra o terra, minio?, biacca	giallo di piombo, minio
36- bianco sudario Cristo	n.a.		biacca
37- bruno montagna, ombra	n.a.		ocra o terra bruna, poca biacca

Sui metodi del disegno. Confronti con altre opere del maestro in museo

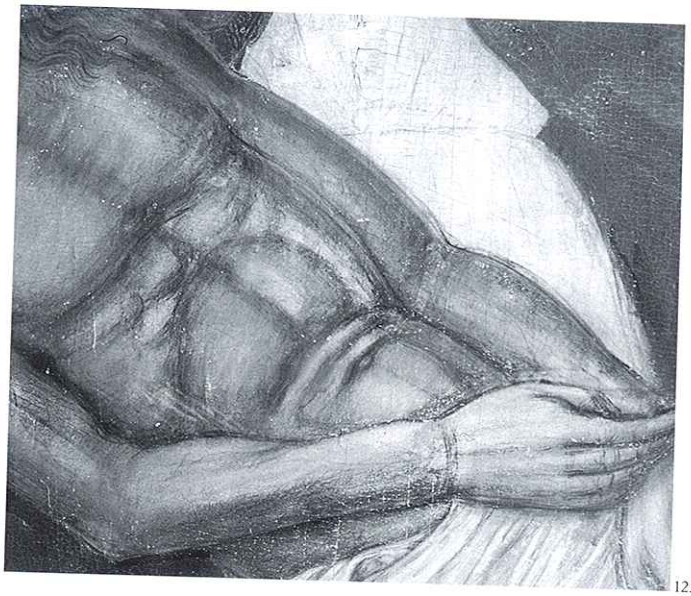
Il museo Canonicale ospita un folto gruppo di dipinti ascrivibili ad Antonio Badile II, o quantomeno alla sua bottega. I santi *Giacomo* e *Giovanni* (del 1470 circa) provengono dalla cappella De Abazia Lazzari in cattedrale e probabilmente costituivano un trittico insieme a un *Cristo Portacroce*, oggi perduto, cui l'altare era dedicato. I committenti erano i canonici Giacomo e Giovanni Abazia; da qui la rappresentazione dei due santi onomastici (BRUGNOLI 1977). Le due tavole, che il Lanceni (1760, p. 6) attribuiva a Mantegna, mostrano piuttosto alcuni tratti distintivi della "Bottega del Cespo di Garofano". Il motivo dei parapetti marmorei con i vasi di garofano rimanda a un vago classicismo; tuttavia il richiamo alla più aggiornata cultura mantegnesca si risolve qui nella staticità, ancora tardo-gotica, delle figure e nel rigido incresparsi dei panneggi.

Il trittico datato 1490, raffigurante il *Cristo deposto in grembo alla Madonna (Pietà)* (fig. 11) tra le sante *Elena* e *Caterina* (alla cui cornice appartengono probabilmente le otto tavolette con *I quattro Dottori della Chiesa e i simboli degli Evangelisti* sempre al Museo Canonicale) era collocato sull'altare laterale del presbiterio di Sant'Elena (DALLA ROSA 1803-1804, ed. 1996, p. 102). Il Dalla Rosa (ivi) lo attribuiva a Liberale da Verona, mentre Da Persico (1820, p. 49) e Zannandreis (1891, p. 38) a Francesco Benaglio: tuttavia il basamento roccioso su cui poggiano le figure, la resa delle nuvole, alcune asprezze nella costruzione delle anatomie e i tratti fisionomici, fanno accostare il trittico appunto alla "Bottega del Cespo di Garofano". D'altro canto sono infatti forti le analogie tra le figure – «allungate e rigide, ma gentili, colla bocca piccola, la canna nasale strettamente profilata e le alte e sottili sopracciglia arcuate» (GEROLA 1908, p. 174)–, fino al gesto di disperato sostegno del Cristo morto, che accomuna la donna con l'abito rosa della *Deposizione* (Maria di Cleofa?) e la Madonna della *Pietà*.

Le figure di tutte le tavole presentano un tratto perimetrale sottile ma marcato, bruno o nero, a dividere le campiture maggiori e le vesti dallo sfondo: sostanzialmente – a meno cioè di rari casi – lo stesso tracciato che mostrano le immagini riflettografiche. In particolare nella *Deposizione* già l'esame a occhio nudo ha rivelato, dove la linea sovrammessa di contorno non coincida con il tratto soggiacente, il probabile impiego di una punta metallica (di piombo?), riconoscibile in un segno assai sottile e leggero, ripassato in finitura con un *medium* liquido, e più spesso l'uso di un pennello bruno-nero con ripetuti passaggi, a segnalare approssimazioni successive alla versione finale, anche in dettagli come le sopracciglia di un volto (fig. 15). Il tratto originale appare talora ripercorso – in parte, riteniamo, in epoca successiva – con segno nero, poco raffinato. Il pittore costruisce le figure attraverso un fitto modellato grafico sulla preparazione, visibile oggi ad occhio nudo insieme ad alcuni ripensamenti sia disegnativi che pittorici, il maggiore dei quali inerente il sepolcro: poco più largo nella prima versione, e dalla prospettiva più incerta, a documentare una difficoltà nella corretta resa tridimensionale, per una costruzione non "legittima" ma piuttosto *ad sensum*, come evidente nella città sullo sfondo.

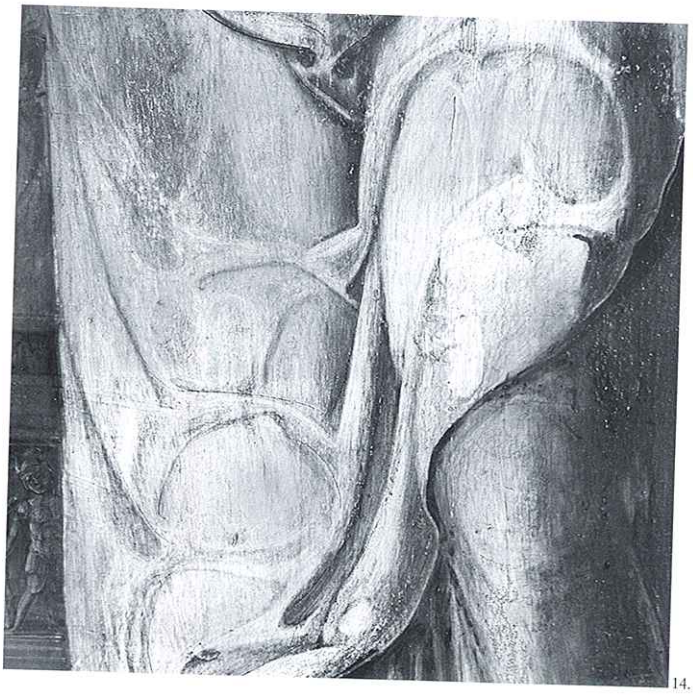
Nel *San Giovanni* e nel *San Giacomo* il disegno soggiacente mostra contorni più netti e incisioni per segnare le pieghe dei panneggi (figg. 13 e 14), segnale di una maggiore sicurezza di fronte a impianti figurativi più semplici, se non dell'impiego di modelli di bottega. L'impostazione disegnativa della *Deposizione* (1490 circa) appare pres-

11.



12.

13.



14.

11. Antonio Badile II, Cristo deposto in grembo alla Madonna, *Museo Canonicale, Verona.*
12. Riflettografia IR del dettaglio del corpo di Cristo del dipinto precedente.
13. Antonio Badile II, San Giacomo, *Museo Canonicale, Verona. Dettaglio del manto.*
14. Riflettografia IR del panneggio del manto di San Giacomo *di cui alla figura precedente.*

15.

16.

17.

15. Dettaglio di san Giovanni evangelista della Deposizione *in riflettografia IR.*
16. Antonio Badile II, Sant'Elena, *Museo Canonicale, Verona. Dettaglio.*
17. Riflettografia IR del dettaglio della Sant'Elena *di cui alla figura precedente.*

sappoco identica a quella del trittico di Sant'Elena, dove le linee di contorno del sottomodellato ora s'infittiscono e si ripetono, come a precisare la forma del corpo nudo (fig. 12), ora appaiono appena accennate a segnare le pieghe delle vesti (figg. 16 e 17).

Per quanto non si siano svolte analisi in tal senso, l'aspetto materico della *Deposizione* lascia ipotizzare una tecnica esecutiva mista con l'uso di olio e tempera come leganti, del tipo di quella già verificata analiticamente in altre opere del maestro e della bottega, e piuttosto differenziata nel trattamento dello sfondo e delle figure. Mentre per l'uno il pittore utilizza velature successive di colore liquido e trasparente, per le altre interviene con pennellate più corpose, in specie negli abiti. Le restanti opere presentano punti di tangenza con la *Deposizione*, come nell'uso a missione dell'oro non solo nelle aureole e nei bordi decorati delle vesti, ma anche in alcuni particolari dello sfondo (nuvole, paesaggio, dettagli architettonici).

Chiara Gervasi

15.

17.