

**Titolo**

**VALUTAZIONE DELLO STATO DI CONSERVAZIONE E DELLE  
TECNICHE ESECUTIVE DEL DISEGNO “LA LIBERAZIONE DI  
CLELIA DOPO IL SUO RITORNO AL CAMPO NEMICO” ATTRIBUITO  
A GIULIO ROMANO**

**Descrittori**
**Tipologia del documento:**
**Collocazione contrattuale:**
**Argomenti trattati:**
**Sommario**


Oggetto del presente rapporto tecnico è una disamina relativa allo stato di conservazione ed alle tecniche esecutive del disegno preparatorio per l'affresco “Liberazione di Clelia dopo il suo ritorno al campo nemico”, attribuito a Giulio Romano.

La valutazione, redatta sulla base di un’attenta osservazione diretta dell’opera, appartenente alla Bibliotheca Hertziana di Roma, e delle fotografie tecniche eseguite dal personale della Fototeca della Bibliotheca stessa, ha permesso di distinguere le parti originali del disegno da quelle interessate da un restauro tardo Ottocentesco.

**Note**

Autori: Giuseppe Marghella, Claudio Seccaroni

**Copia n.**
**In carico a:**

2			NOME			
			FIRMA			
1			NOME			
			FIRMA			
0	EMISSIONE	09/05/23	NOME	Giuseppe Marghella	Anna Marzo	Gianmaria Sannino
			FIRMA			
REV.	DESCRIZIONE	DATA		REDAZIONE	CONVALIDA	APPROVAZIONE

## Introduzione

Oggetto del presente rapporto tecnico è una disamina relativa allo stato di conservazione ed alle tecniche esecutive del disegno attribuito a Giulio Romano “Liberazione di Clelia dopo il suo ritorno al campo nemico” (Fig. 1), appartenente alla Bibliotheca Hertziana di Roma (Kunstbesitz, N.INV. D10090; 398x548mm).



*Fig. 1 – Bozzetto attribuito a Giulio Romano per l'affresco “La liberazione di Clelia”*

Il rapporto è stato redatto sulla base di un’attenta osservazione diretta dell’opera e delle fotografie tecniche fornite dal personale della Bibliotheca Hertziana di Roma<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Recto: bhim00046229 – Verso: bhim00046230 – Retroilluminazione: bhim00046236 – Infrarosso, recto: bhim00046234 – Infrarosso, verso: bhim00046235 – Ultravioletto, recto: bhim00046231 – Ultravioletto verso: bhim00046232.

Le riprese fotografiche sono state eseguite dal Dott. Enrico Fontolan della Fototeca della Bibliotheca Hertziana con una Phase One XF, dotata di dorso digitale IQ4 da 150MP appositamente modificato per realizzare foto multispettrali ed obiettivo Schneider-Kreuznach 80mm f/2,8 LS.

Il disegno, realizzato su carta vergata, è in stretta relazione con una scena affrescata (Fig. 2), originariamente collocata sulla volta di una sala della villa romana del toscano Baldassarre Turini, importante funzionario della corte dei papi medicei Leone X e Clemente VII, volta decorata da collaboratori di Giulio Romano<sup>2</sup>.



Fig. 2 – Affresco raffigurante “La liberazione di Clelia” originariamente collocato in Villa Lante

La villa fu successivamente ceduta alla famiglia Lante, da cui prese il nome, e poi alla famiglia Borghese, per passare infine nel 1837 a un ordine religioso. A seguito di questo ultimo passaggio gli affreschi furono staccati ed immessi sul mercato antiquario, da cui confluirono nelle collezioni di Henriette Hertz, il cui lascito rappresenta il nucleo fondante della Bibliotheca Hertziana, trovando una nuova collocazione nel 1905 nel Palazzo Zuccari, dove una finta volta in legno ricrea un ambiente simile a quello di provenienza nonostante le differenti dimensioni dell’ambiente e la rettifica della centina dei quattro riquadri maggiori. Questo ripristino del contesto decorativo e del rapporto tra i riquadri, montati su pannelli di legno, rappresenta una delle vicende più audaci e positive della storia della conservazione prima del XX secolo.

---

Nello specifico, per le foto della fluorescenza UV è stata impiegata una coppia di luci Dedolight D-Led4 UV365 con lunghezza d’onda a 365nm, mentre per le foto dell’infrarosso una coppia di luci Dedolight D-Led4 IR850 con lunghezza d’onda a 850nm.

<sup>2</sup> C. L. Frommel, *Villa Lante e Giulio Romano artista universale*, in: Atti del convegno internazionale di studi su *Giulio Romano e l’espansione europea del rinascimento*, Mantova, 1991

Tornando al disegno, lo stretto rapporto iconografico che ha con la scena affrescata, nonostante alcune varianti significative nelle proporzioni e nell'impaginato, fa supporre che esso ne costituisca una sorta di *modelletto*, approntato al termine della fase grafica progettuale per la scena, trasmesso da Giulio a suoi collaboratori per la sua trasposizione sulla volta. Il disegno raffigura la *Liberazione di Clelia*, una nobile fanciulla romana data in ostaggio con altre fanciulle al re etrusco Porsenna a seguito della pace da lui conclusa con Roma, che fuggì dal campo etrusco guidando le sue compagne a nuoto attraverso il Tevere e le ricondusse a Roma. Il re ottenne dai Romani la sua restituzione ma successivamente, ammirato dell'eroismo della fanciulla, la liberò consentendole di tornare a Roma conducendo con sé alcuni degli ostaggi a sua scelta<sup>3</sup>.

Il salone in cui si trovava l'affresco, di particolare altezza in relazione alle dimensioni del palazzo, si distingueva dai piccoli ambienti che lo precedevano per l'inaspettata ricchezza ornamentale e per l'intensità dei colori, che oggi purtroppo si possono soltanto immaginare: le pareti imitavano le incrostazioni di marmi preziosi mentre i pannelli rettangolari erano originalmente divisi da tondi mediante un cancorrente. L'intero apparato decorativo era ispirato a eventi storici concernenti l'alleanza tra Roma e l'Etruria svoltisi sul colle del Gianicolo, sul quale sorge la Villa (all'epoca dei fatti narrati il Gianicolo faceva parte dell'Etruria). Inoltre, il riferimento diretto all'Etruria rimanda all'origine toscana del committente e dei due papi medicei sotto i quali fu edificata e decorata la Villa.

I lavori di realizzazione della villa si protrassero a lungo, anche a causa del sacco di Roma da parte dei Lanzichenecchi nel 1527; in ogni caso Giulio, trasferitosi a Mantova nell'ottobre del 1524, non partecipò e supervisionò all'esecuzione degli affreschi, essendosi limitato alla progettazione grafica della volta, fornendo, oltre allo schema decorativo e d'impianto generale del soffitto, anche i disegni per la maggior parte dei dettagli e delle scene delle decorazioni interne, come testimonia il *modelletto* autografo oggetto di questo studio.

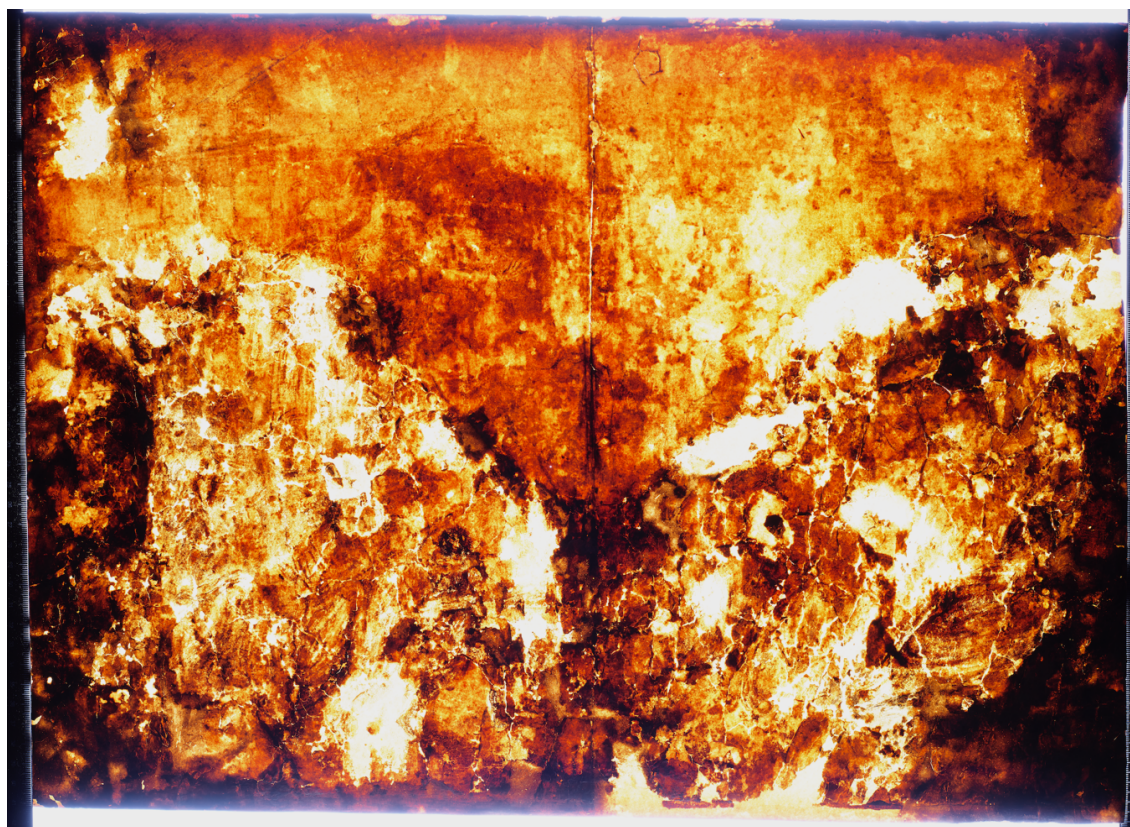
---

<sup>3</sup> T. Livio, *Ab Urbe condita libri*, II, 12, 6-11



### Stato di conservazione

Purtroppo, il disegno è pervenuto in condizioni particolarmente compromesse, legate con buona probabilità a un contatto diretto avvenuto in passato con acqua, la cui azione sembra essere la principale responsabile del dilavamento di parte delle superfici. Poiché il disegno era conservato piegato, come evidenziato anche dalla piega secca visibile al centro del foglio, il contatto diretto tra i due lembi bagnati ha causato l'incollaggio di parte di essi. In conseguenza di ciò il disegno è stato interessato, orientativamente sul finire dell'Ottocento, da un intervento di restauro consistente nella foderatura su un supporto ausiliario in carta di tipo industriale non vergata e nel ritocco delle parti maggiormente danneggiate al fine di restituire una migliore leggibilità dell'opera.



*Fig. 3 – Fotografia con retroilluminazione*

Come ben evidenziato dalla fotografia realizzata con la retroilluminazione<sup>4</sup> (Fig. 3), allo stato attuale meno di un quarto dell'intera superficie del foglio, quella superiore centrale, sembra essere scarsamente interessata o quasi del tutto scevra da integrazioni (anche del supporto), stucature, rifacimenti, ritocchi, rinforzi, che caratterizzano invece tutta la porzione inferiore.



Fig. 4 – Fotografia dell'Infrarosso

---

<sup>4</sup> Per un'ampia ed approfondita disamina su tecniche, materiali e metodi di indagine si rimanda a: J. Ambers, C. Higgitt, D. Saunders (a cura di), *Italian Renaissance Drawings. Technical Examination and Analysis*, Londra 2010. Per una veloce carrellata sulle metodologie di indagine applicate allo studio dei disegni antichi e sui rispettivi campi di applicazione e potenzialità si rimanda a C. James, *Visuale Identification and Analysis of Old Master Drawing Techniques*, Firenze 2010 ed a S. Tanimoto e G. Verri, *Appendice. Indagini scientifiche*, in H. Chapman, M. Faietti (a cura di), *Figure, memorie, spazio. Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 8 marzo-12 giugno 2011), Firenze 2011, p. 331.



Anche la ripresa fotografica dell'IR<sup>5</sup> (Fig. 4) consente una stima di massima delle aree principalmente interessate da tali interventi: le zone dell'originale esenti o quasi da tali interventi mostrano un fondo grigio chiaro, sul quale risultano i soli tratti di abbozzo originario a pietra nera (*black chalk*), giacché le ombreggiature originali realizzate con un inchiostro metallo-gallico diluito risultano totalmente trasparenti alla radiazione infrarossa. Le aree compromesse e successivamente ritoccate sono invece quelle laddove, nella citata immagine, il fondo appare di colore grigio più scuro o bianco (in questo caso col supporto ausiliario della foderatura lasciato a vista nelle lacune) ed in cui le ombreggiature che delineano le figure della composizione sono chiaramente distinguibili.

Analizzando nel dettaglio la fotografia dell'IR, forti di questa indicazione di massima è quindi possibile vedere come gran parte delle figure in primo piano (e non solo) ai lati della composizione nel corso del restauro ottocentesco siano state rinforzate nei contorni soprattutto esterni, con pennellate più scure, spesso dal tratto poco sicuro, per farle di nuovo emergere da un contesto fortemente sbiadito/dilavato e interessato da numerose micro-cadute. L'intento del restauro voleva evidentemente essere il più mimetico possibile ma, una volta riconosciuta la situazione nell'IR, le parti sottoposte a restauro sono individuabili anche con un'attenta osservazione delle immagini nel visibile. La materia degli scuri nel disegno originale tende sempre ad un bruno con intonazione giallastra e con pochissimo 'corpo', mentre nei rifacimenti il bruno ha un'intonazione leggermente violacea e una consistenza più materica. È così possibile distinguere il volto del re Porsenna ed il drappeggio della sua veste, esenti da ritocchi e indicati nell'immagine seguente da una freccia di colore rosso, dal torace della figura alla sua sinistra e dal volto di Clelia, indicati da una freccia di colore verde, oggetto di restauro e pertanto caratterizzati da un tono più violaceo (Fig. 5).

---

<sup>5</sup> La riflettografia infrarossa permette di rilevare la presenza di elementi non visibili ad occhio nudo perché coperti dallo strato pittorico che li sovrasta. La radiazione IR attraversa questo strato ed è poi riflessa dallo strato di preparazione, che è generalmente bianco e riflettente. Se sullo strato di preparazione è presente un disegno realizzato con carboncino o con tempera neri, che al contrario assorbono la radiazione IR, questo è facilmente osservabile nelle fotografie realizzate con camere sensibili all'IR.



*Fig. 5 – Fotografia luce visibile, particolare del re Porsenna*

Un'ulteriore differenziazione tra il disegno originale ed i rifacimenti/ritocchi la si registra anche nelle immagini relative alla fluorescenza indotta da luce UV<sup>6</sup>, in quanto le lumeggiature ed i rialzi realizzati a biacca nelle porzioni originali mostrano una colorazione rosa-aranciata, riscontrabile ad esempio nella figura dello staffiere al centro della scena (Fig. 6).

---

<sup>6</sup> La fluorescenza indotta dalla luce ultravioletta è una radiazione visibile che si genera quando un materiale, opportunamente irraggiato da una sorgente UV, riemette l'energia assorbita ad una lunghezza d'onda maggiore. Poiché ogni materiale risponde diversamente alla radiazione in base alla sua natura ed al tempo trascorso da quando è stato applicato, la tecnica può essere impiegata per evidenziare lo stato di conservazione dell'opera e la presenza di parti non originali, dovute ad esempio a restauri o ritocchi.





*Fig. 6 – Confronto tra visibile e fluorescenza indotta da luce UV, particolare dello staffiere*

Questa colorazione non è rilevabile invece in corrispondenza delle lumeggiature presenti sulle figure oggetto di restauro, come ad esempio Clelia e la figura alla sua sinistra (Fig. 7).



*Fig. 7 – Confronto tra visibile e fluorescenza indotta da luce UV, particolare di Clelia*

L'intervento di restauro ottocentesco cui è stata sottoposta l'opera, mirando alla restituzione della leggibilità delle parti deteriorate, ha tentato di imitare le caratteristiche del disegno originale, ma con sensibilità e abilità di gran lunga minori, che hanno portato ad esiti meno efficaci, se non qualitativamente scadenti in alcuni episodi come ad esempio nelle figure in primo piano nella porzione sotto il re Porsenna (Fig. 8) o nella dea Roma, raffigurata nell'angolo in basso a destra (Fig. 9).





*Fig. 8 – Fotografia luce visibile, particolare delle figure in primo piano*



*Fig. 9 – Fotografia luce visibile, particolare del piede della dea Roma e della Lupa.*

## **Analisi delle tecniche e dei materiali**

Nonostante l'esteso e pesante intervento del restauro ottocentesco, le porzioni di disegno originale in migliori condizioni di conservazione consentono comunque di appurare i materiali originari impiegati e il processo di costruzione dalla composizione.

Inizialmente, l'artista ha tracciato velocemente con la pietra nera (*black chalk*) tratti sommari di ambientazione e delle figure, ma non tutte. Nel volto di Porsenna si rileva anche un significativo pentimento, in quanto inizialmente impostato di profilo e rivolto a destra, il che presuppone anche un differente assetto della composizione con Clelia su questo lato; sempre in fase di abbozzo, il volto di Porsenna è stato poi raffigurato quasi frontalmente, con una leggera torsione verso sinistra, dove, effettivamente, è rappresentata Clelia, soluzione ripresa fedelmente nell'affresco. Come accennato, alcune figure non sono state disegnate, ma tracciate a pennello nei volumi e nella definizione dei rapporti luce/ombra mentre altre figure, tra quelle in primo piano, sono state invece disegnate più accuratamente, con tratti puliti e fini.

Sempre in fase di abbozzo, è stato delineato molto sommariamente l'ingombro della tenda regale; delle linee orizzontali nella parte alta, sia sulla metà di destra che su quella di sinistra, sono state sicuramente di ausilio alla costruzione dell'impianto architettonico, anche se non hanno alcun collegamento con le soluzioni finali e potrebbero attestare una prima idea che prevedeva lo sviluppo dell'accampamento anche su questo lato, invece dello sfondo col cielo e con i due edifici in semilontananza, non ripresi nell'affresco. La disamina delle immagini tecniche porta comunque a ipotizzare che tali edifici non siano frutto di passati restauri, in quanto l'acquerellatura con cui sono stati realizzati risponde all'IR alla stessa maniera di quella sulle figure 'integre' (Fig. 4), suggerendo che siano stati tracciati col pennello senza alcun disegno preliminare, come altre figure. La prossimità di questi edifici evocativi dell'Urbe al campo etrusco ha fatto sì che essi non siano stati presi in considerazione nel passaggio dai progetti sulla carta alla realizzazione sull'intonaco.

Ultima fase esecutiva è rappresentata dalle lumeggiature a biacca, che con magistrale senso pittorico fanno emergere le figure (Fig. 10), come ben documentato anche dalla fotografia della fluorescenza UV (Fig. 11).





*Fig. 10 - Fotografia luce visibile, particolare del re Porsenna*



*Fig. 11 - Fluorescenza indotta da luce UV, particolare del re Porsenna*