

# *Delle cacce ti dono il sommo impero*

Restauri  
per la Sala di Diana  
alla Venaria Reale

*Archivio 2*

DVD interattivo allegato

NARDINI EDITORE

## SOMMARIO

### Saggi

- 11 Il salone di Diana: matrici culturali e modelli dell'architettura  
*di Paolo Cornaglia*
- 17 Apparato decorativo e programma iconografico. Storia conservativa nel Settecento  
*di Silvia Ghisotti*
- 27 I Protagonisti del Salone  
*di Andrea Merlotti, Tomaso Ricardi di Netro*
- 41 Le Cacce e i Ritratti equestri nell'Ottocento: spostamenti e dispersioni  
*di Francesca Grana, Donatella Zanardo*
- 49 L'allestimento delle Cacce di Jan Miel a Palazzo Madama  
*di Clelia Arnaldi di Balme*
- 55 La Sala di Diana: restauri degli apparati decorativi  
*di Carla Enrica Spantigati, Francesco Pernice*
- 65 "Si vedono distribuiti con bella Simmetria grandissimi Quadri di pitture à oglio...":  
i dipinti della Sala di Diana e la loro ricollocazione  
*di Carla Enrica Spantigati*
- 75 Studi e rilievi per il riallestimento  
*di Francesco Bosso, Paolo Cornaglia*

### Schede

- 81 LE CACCE DI JAN MIEL (*Donatella Zanardo*)
- 94 Restauri storici (*Luca Avataneo, Stefania De Blasi, Roberta Genta*)
- 100 Scheda di restauro (*Michela Cardinali, Tommaso Poli, Thierry Radelet, Barbara Rinetti*)
- 125 I RITRATTI EQUESTRI (*Francesca Grana*)
- 135 Restauri storici (*Luca Avataneo, Stefania De Blasi*)
- 142 Scheda di restauro (*Elena Albera, Alessandra Destefanis, Thierry Radelet, Barbara Rinetti*)
- 162 Le nuove cornici e i passepartout per i dipinti della Sala di Diana (*Associazione Scuole Tecniche San Carlo*)

### Apparati

- 167 Regesto archivistico (*Silvia Ghisotti, Francesca Grana, Donatella Zanardo*)
- 191 Bibliografia

**DVD interattivo allegato:** visita virtuale in alta definizione della Sala di Diana, analisi e interventi di restauro

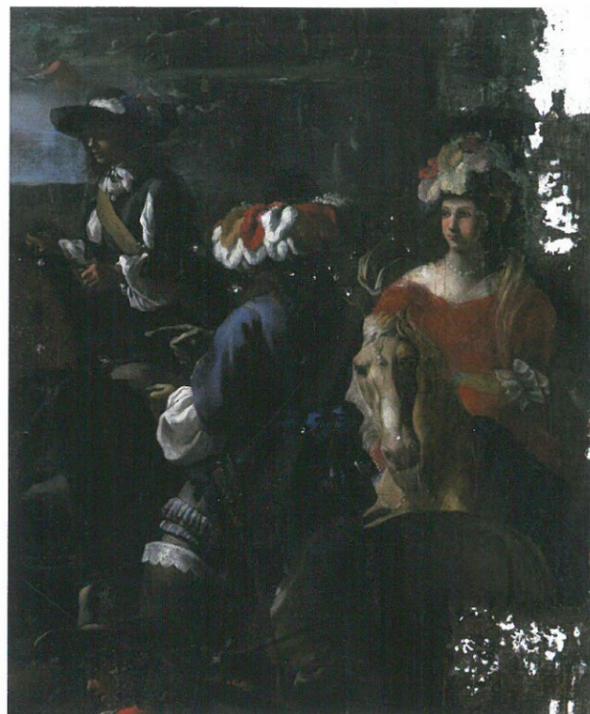


Figura 114. *Caccia alla lepore*. Particolare della integrazione pittorica delle stuccature.

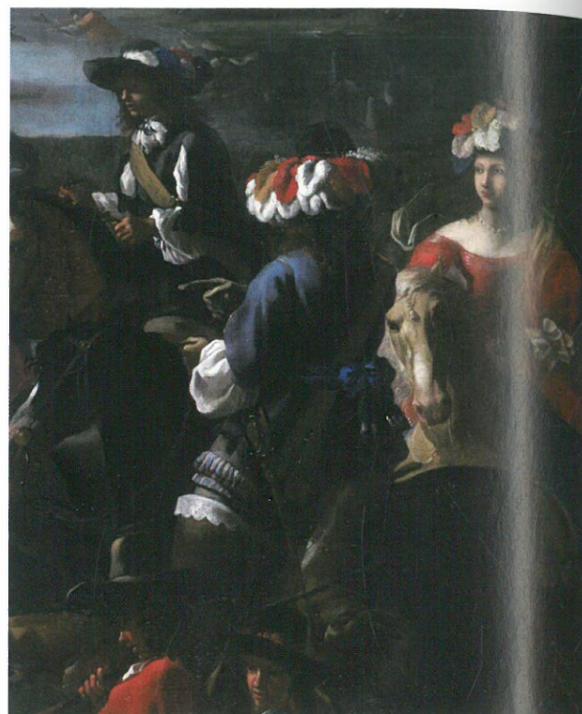


Figura 115. *Caccia alla lepore*. Particolare dopo restauro.



Figura 116. *Lasciar correre*. Particolare prima del restauro.

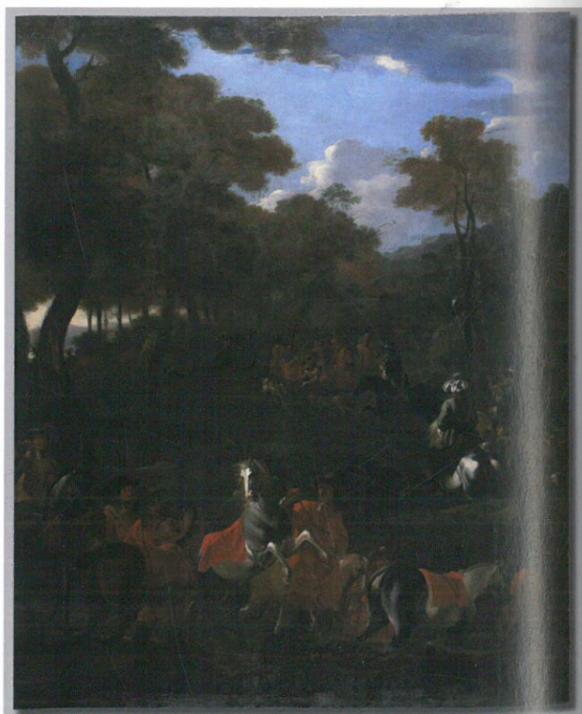


Figura 117. *Lasciar correre*. Particolare dopo restauro.

## I RITRATTI EQUESTRI



Figura 118. Venaria Reale, Reggia, Sala di Diana, parete est  
**Jan Miel**  
 (Beveren-Waes, 1599 c. – Torino, 1664)  
*Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera, 1658-1663*  
 Olio su tela, 357 x 368,5 cm  
 (Castello di Racconigi, n. inv. 6382, 1955)



Figura 119. Venaria Reale, Reggia, Sala di Diana, parete est  
**Charles Claude Dauphin**  
 (Metz, 1625/1628 – Torino, 1678)  
*Cristina di Fleury marchesa di San Giorgio ed Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, 1663 c.*  
 Olio su tela, 350 x 380 cm  
 (Palazzo Reale, n. inv. 1598, 1966)



Figura 120. Venaria Reale, Reggia, Sala di Diana, parete nord  
**Bartolomeo Caravaglia**  
 (Marentino?, 1616 – Torino, 1691)  
*Claudia Margherita Scaglia di Verrua marchesa del Maro e Ludovica Maria di San Martino d'Agliè marchesa di San Maurizio*, 1658-1663  
 Olio su tela, 376 x 374 cm  
 (Castello di Racconigi)

158



Figura 121. Venaria Reale, Reggia, Sala di Diana, parete nord  
**Charles Claude Dauphin**  
 (Metz, 1625/1628 – Torino, 1678)  
*La principessa Ludovica Maria e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco*, 1658-1663  
 Olio su tela, 376 x 374 cm  
 (Castello di Racconigi)

159



Figura 122. Venaria Reale, Reggia, Sala di Diana, parete sud  
**Esprit Grandjean**  
 (? - Torino, 1659)  
*Margherita di Savoia duchessa di Parma e Margherita de Marete di Loicey contessa di Villafalletto*, 1658-1663  
 Olio su tela, 376 x 374 cm  
 (Castello di Racconigi)

155



Figura 123. Venaria Reale, Reggia, Sala di Diana, parete sud  
**Balthasar Mathieu**  
 (Anversa, ? - Torino, 1658)  
*Caterina Isarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora San Martino di Parella marchesa di Rodi*, 1658-1663  
 Olio su tela, 376 x 374 cm  
 (Castello di Racconigi)

157



Figura 124. Venaria Reale, Reggia, Sala di Diana, parete sud  
**Giorgio Sandri Trotti di Mombasiglio**

(+ post 1666)

*Caterina Agnese Pronana contessa di Rivalta e Francesca de Lucinge de Noyer, 1658-1663*

Olio su tela, 376 x 374 cm

(Castello di Racconigi)

“...Qui nella Corona di questo gran Fregio... ammirerà le non finte ma vere e naturali bellezze del corpo, e dell’animo delle Reali Heroine, e principali Dame di questa Regia Corte”<sup>1</sup>. Così Amedeo di Castellamonte descrive la serie di maestosi quadri che decorano il fregio intermedio della Sala di Diana, fulcro aulico della residenza venatoria. Nel contesto di un complesso programma iconografico elaborato dal retore di corte Emanuele Tesauo, le dieci grandi tele celebravano i fasti della dinastia sabauda con le effigi a cavallo dei duchi e di nobili della corte, a comporre quella “genealogia del presente” che si era imposta sulla scena politica del ducato<sup>1</sup>. La serie ribadiva il persistere alla metà del secolo, presso i Savoia, del gusto per il ritratto a cavallo, celebrativo del potere dinastico, già presente nella Grande Galleria di Carlo Emanuele I, ma orientato all’esuberanza vitale del modello barocco di rubensiana memoria<sup>2</sup>. A ciò si aggiungeva l’esempio più recente della serie di dieci quadri con le proprie azioni illustri che Cristina di Francia aveva commissionato per la sua Vigna di Delizie costruita tra 1648 e 1653<sup>3</sup>. La parata equestre di Venaria si caratterizza per l’imporsi della sovranità al femminile, esaltata dagli abiti sontuosi e dai copricapo colorati, mentre i fondali esibiscono una voluta teatralità con rovine anticheggianti e paesaggi che istituiscono un dialogo proficuo con gli spazi aperti del giardino. Il ciclo fu eseguito a partire dal 1658 fino al 1664, anno in cui tutte le tele risultano collocate alle pareti della sala, con cambiamenti dovuti alla morte di alcuni personaggi e la sostituzione con altri protagonisti<sup>4</sup>. L’esaltazione della generazione al potere, che annovera, oltre al duca Carlo Emanuele

II, la duchessa madre, morta nel 1663, le due mogli e le tre sorelle del duca, il principe di Carignano e alcune dame d’onore, fu affidata agli artisti più celebrati del tempo. Il Mathieu è incaricato di eseguire il ritratto equestre del duca con la madre Maria Cristina di Francia, oggi disperso e conosciuto attraverso l’incisione del testo castellamontiano, e la tela raffigurante *Caterina Isnarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora marchesa di Rodi*. Pittore originario di Anversa, Balthasar Mathysen, che francesizza il suo nome in Mathieu, è documentato a Torino dal 1654, dove diventa priore dell’Accademia di San Luca. A metà del secolo, assurge al ruolo di ritrattista di corte preferito dalla duchessa Maria Cristina, che lo sceglie per le tele della propria residenza collinare: la cultura rubensiana del fiammingo ne aveva determinato la fortuna a corte, secondo un registro pittorico ravvisabile nell’*Ultima Cena* ora a Superga, qualità meno chiara nella tela superstita di Venaria a causa delle vicende conservative dell’opera. La morte di Mathieu nel 1658 pone un termine cronologico sicuro per datare il suo intervento a Venaria, per cui realizzò anche una serie di marine e dipinti a carattere mitologico<sup>5</sup>. Anche Esprit Grandjean, originario di Chambéry, era ritrattista ammirato: dopo un soggiorno di formazione a Roma tra il 1644 e il 1649, Carlo Emanuele II lo nomina pittore e aiutante di camera. Per la residenza venatoria Grandjean esegue il ritratto di Margherita di Savoia (1658-1659), seconda sorella del duca, andata in sposa nel 1660 a Ranuccio Farnese duca di Parma, raffigurata con la sua dama d’onore: l’artista savoiano, che muore nel 1659 a Torino, sceglie una tavolozza pacata di bianchi e di grigi per la resa raffinata delle stoffe e degli incarnati<sup>6</sup>. Il rinnovamento della tradizionale parata a cavallo di marca nordicizzante giunge attraverso l’opera del lorenese Charles Dauphin, la cui fortuna a corte è legata all’orientamento filofrancescense diffuso durante il governo di Maria Cristina

<sup>1</sup> Per una puntuale ricostruzione delle vicende storiche legate all’allestimento dei ritratti equestri nella Sala di Diana cfr. M. DI MACCO, in B. BERTINI CASADIO, I. MASSABÒ RICCI (a cura di), 1981, pp. 328 – 333; per la lettura politica dei ritratti cfr. A. MERLOTTI in questo volume.

<sup>2</sup> Per un inquadramento del ciclo di Venaria in rapporto con l’arte barocca europea cfr. A. GRISERI, in B. BERTINI CASADIO, I. MASSABÒ RICCI (a cura di), 1981, pp. 23 – 27.

<sup>3</sup> Cfr. M. DI MACCO, in *Claude Lorrain ...*, 1982, p. 418; per la villa collinare di Cristina di Francia cfr. A. GRISERI, 1988.

<sup>4</sup> C. E. SPANTIGATI, in E. CASTELNUOVO (a cura di), 2007, II, pp. 156-159 con bibliografia precedente; S. GHISOTTI, C. BARELLI, in G. ROMANO (a cura di), 1988, pp. 144-146.

<sup>5</sup> M. DI MACCO, in M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), 1989, I, p. 65; per Mathieu cfr. A. BAUDI DI VESME, 1913-1914, p. 1018-1026; A. BAUDI DI VESME, 1966, II, pp. 663-664; E. GALANTI, in M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), 1989, II, p. 809.

<sup>6</sup> A. BAUDI DI VESME, 1966, II, p. 539.

e del figlio. Nato a Metz intorno al 1625-28 circa, allievo del Vouet a Parigi, è documentato a Torino quando, già priore della Compagnia di San Luca, nel 1655 dipinge la pala d'altare per la cappella omonima. Presto incontra i favori della corte e dal 1658 viene nominato pittore del principe di Carignano, Emanuele Filiberto, diventando protagonista della scena artistica torinese, soprattutto dopo la morte del fiammingo Jan Miel avvenuta nel 1664<sup>7</sup>. Per Venaria Dauphin realizza tre tele destinate alla Sala di Diana: il dipinto, ora scomparso, con le due mogli di Carlo Emanuele II, *Francesca di Valois e Maria Giovanna Battista*, eseguito nel 1665, anno del secondo matrimonio del duca; il ritratto di Ludovica di Savoia, sorella primogenita di Carlo Emanuele, con una dama (1658-1663) e il sontuoso ritratto del suo protettore, *Emanuele Filiberto, principe di Carignano con Cristina di Fleury, marchesa di San Giorgio* (1663 circa). Nel ritratto equestre Dauphin introduce un ritmo più mosso alla composizione, giocata su diagonali che incrociano e nobilitata da una pittura che unisce cromie accese e rialzate a delicate trasparenze. Sulla scia del Dauphin si muove il piemontese Bartolomeo Caravoglia, protagonista di molte imprese decorative promosse dalla corte e apprezzato anche nei territori sud-occidentali del ducato. Nel 1655 lavora accanto al lorenese nella cappella di San Luca in Duomo, mentre dal 1660 al 1663 è impegnato a Palazzo Reale, dove conosce la cultura romana di Miel. Per Venaria esegue il dipinto con le effigi di *Claudia Margherita Scaglia di Verrua e Ludovica Maria di San Martino d'Agliè* (1658-1663), dove le pose misurate delle amazzoni si accendono dei rossi di abiti e tendaggi<sup>8</sup>. Al fiammingo Jan Miel,

<sup>7</sup> M. DI MACCO, in M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), 1989, II, p. 713; gli studi recenti hanno permesso di ritrovare l'atto di morte dell'artista, in cui si ricorda che il "Signor Carlo Duffin d'anni 50 circa... è morto li 9 et è stato sepolto in S. Giovanni li 10 ottobre 1678", per cui si veda A. CIFANI, F. MONETTI, in A. COLIVA (a cura di), 2003, pp. 47-48.

<sup>8</sup> Per Caravoglia cfr. A. BAUDI DI VESME, 1963, I, pp. 267-270, dove si ricorda un ipotetico allunato presso il Guercino; M. PEROSINO, in M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), 1989, II, p. 668-669. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi della sua nascita a Marentino, poco lontano da Torino, nel 1616, invece che nel vercellese, a Livorno Ferraris o Crescentino, come riportato dalle fonti precedenti, per cui si veda A. CIFANI, F. MONETTI, 1990 pp. 29-38, dove viene citato l'atto di morte del 31 gennaio 1691.

autore delle dieci Cacce e degli affreschi della volta, viene affidata l'esecuzione della tela raffigurante la terza sorella del duca, Enrichetta Maria insieme al consorte Ferdinando duca di Baviera (1658-1663), in cui l'artista restituisce un'immagine di grande impatto scenografico nella sicura conduzione pittorica, memore dell'esperienza romana di impronta classicista<sup>9</sup>. A Miel sembra legarsi la figura di Giorgio Sandri Trotti di Mombasiglio, di nobile famiglia fossanese in rapporti con l'ambiente romano: paggio ducale, Mombasiglio esegue due dipinti per il ciclo venariense, uno disperso, ma di cui esiste una derivazione a Palazzo Reale, con *Elisabetta Francesca di Savoia Nemours e una dama*, e il ritrovato dipinto, la cui lettura è compromessa dalla storia conservativa, raffigurante *Caterina Agnese Provana contessa di Rivalta e Francesca de Lucinge de Noyer* (1658-1663)<sup>10</sup>.

Francesca Grana

<sup>9</sup> Per le indicazioni biografiche relative al Miel cfr. scheda D. ZANARDO in questo volume con bibliografia aggiornata.

<sup>10</sup> M. DI MACCO, in B. BERTINI CASADIO, I. MASSABÒ RICCI (a cura di), 1981, pp. 406-407.

## RESTAURI STORICI<sup>1</sup>

Luca Avataneo, Stefania De Blasi

### Vicende conservative dei ritratti equestri nell'Ottocento

La disgregazione della serie di doppi ritratti equestri ha portato a storie conservative molto diverse tra loro, ancora oggi percepibili nella lettura d'insieme della Sala di Diana.

L'attuale restauro eseguito contemporaneamente su tutte le tele ritrovate del registro superiore ha rappresentato un'importante occasione di studio e, soprattutto in un caso, di analisi della cultura del restauro torinese di Ottocento.

Già le ricerche di Alessandro Baudi di Vesme avevano reso noti i restauri eseguiti su una parte dei ritratti equestri ad opera del pittore regio Stefano Chiantore<sup>2</sup>. La ricognizione documentaria, condotta prima del riallestimento dei dipinti, ha finalmente permesso di datare l'intervento al 1821<sup>3</sup>.

I documenti non descrivono la tipologia di restauro effettuato ma ne attestano l'ingente somma destinata e la lunga durata: nel gennaio del 1821 l'Ispettore del Regio Guardamobili scriveva all'am-

ministrazione centrale della Real Casa che si stava "continuando d'ordine della M. S. a raccomandare cinque quadri d'enorme altezza e larghezza rappresentanti diverse R.li Principesse della R. Casa di Savoia in forma naturale alla caccia"<sup>4</sup> e nel luglio dello stesso anno era stato terminato uno solo dei dipinti "ed il secondo quasi ridotto a termine, e lavorando anche attorno li tre ultimi"<sup>5</sup>. Per l'intervento, il cui preventivo constava di 300 lire a dipinto, oltre ad un abbuono iniziale di 600 lire, risultavano essere necessarie "una gran provvista di colori principalmente fini" e di tele oltre all'"opera pure d'altri collaboratori Pittori per aiutarlo ad eseguire detto riattamento, cosa che cagiona una grande spesa al d.o pittore S. Chiantore"<sup>6</sup>.

L'artista saviglianese, sebbene ricoprì a corte la carica di "pittore in ritratti" dal 1814, ruolo che conserverà fino alla morte nel 1849, venne spesso incaricato per interventi straordinari di restauro su opere di pertinenza regia, non solo presso i Reali Appartamenti, sia in Torino che nelle residenze suburbane, ma anche presso gli edifici di culto. Ne sono esempio il restauro del 1829 eseguito nella Cattedrale di San Giovanni sul *Polittico della Compagnia dei Calzolari* di Martino Spanzotti e Defendente Ferrari ed il restauro di "tutte le ancone degli altari della Real Chiesa di San Lorenzo, e le tre altre nella Chiesa delle Cappuccine, ed il Confalone della Vergine SS.ma del Rosario per la Confraternita di Stupiniggi"<sup>7</sup>. L'affidamento di tali lavori dovette

<sup>1</sup> I testi che seguono si intrecciano con l'attività di ricerca svolta presso l'Università degli Studi di Torino già coordinata da M. di Macco e ora da M. B. Failla con fondi PRIN-MIUR in cooperazione con la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte (coordinamento di C. E. Spantigati e P. Astrua). Le ricerche, in parte nate da tesi di laurea (R. Genta) e di specializzazione (L. Avataneo), sono confluite nella Banca Dati RES.I del Progetto ASRI (Archivio Storico dei Restauratori Italiani) dell'Associazione Giovanni Secco Suardo.

<sup>2</sup> Il documento pubblicato in A. BAUDI DI VESME, 1963, I, p. 309 era indicato come "manoscritto, in parte autografo, conservato presso lo scrivente", il documento originale è stato ritrovato da chi scrive in ASTo, Sezioni riunite, Casa di S. M., m. 1959, *Relazione a S. M. 18 ottobre 1847* come allegato di una delle suppliche inviate da Chiantore al re per un sussidio di sostentamento "a motivo della vecchiaia sua età non trovando più lavoro". La supplica riporta che le coppie a cavallo restaurate furono quattro, mentre dall'analisi delle note di pagamento, riportate anche nel Regesto Documentario, risultano essere state cinque.

<sup>3</sup> La ricerca, coordinata da C. E. Spantigati, è stata eseguita da S. Ghisotti, F. Grana e D. Zanardo, cfr. Regesto documentario.

<sup>4</sup> ASTo, Sezioni riunite, Casa di S. M., m. 948, *Liste e note di contabilità*, 1821, n. 21.

<sup>5</sup> IBIDEM, m. 947, *Liste e note di contabilità*, 1821, n. 585.

<sup>6</sup> IBIDEM.

<sup>7</sup> IBIDEM, m. 1959, *Relazione a S. M. 18 ottobre 1847*. Per il restauro ottocentesco il Polittico dei Calzolari cfr. S. DE BLASI, *Chiantore*



e del figlio. Nato a Metz intorno al 1625-28 circa, allievo del Vouet a Parigi, è documentato a Torino quando, già priore della Compagnia di San Luca, nel 1655 dipinge la pala d'altare per la cappella omonima. Presto incontra i favori della corte e dal 1658 viene nominato pittore del principe di Carignano, Emanuele Filiberto, diventando protagonista della scena artistica torinese, soprattutto dopo la morte del fiammingo Jan Miel avvenuta nel 1664<sup>7</sup>. Per Venaria Dauphin realizza tre tele destinate alla Sala di Diana: il dipinto, ora scomparso, con le due mogli di Carlo Emanuele II, *Francesca di Valois e Maria Giovanna Battista*, eseguito nel 1665, anno del secondo matrimonio del duca; il ritratto di Ludovica di Savoia, sorella primogenita di Carlo Emanuele, con una dama (1658-1663) e il sontuoso ritratto del suo protettore, *Emanuele Filiberto, principe di Carignano con Cristina di Fleury, marchesa di San Giorgio* (1663 circa). Nel ritratto equestre Dauphin introduce un ritmo più mosso alla composizione, giocata su diagonali che incrociano e nobilitata da una pittura che unisce cromie accese e rialzate a delicate trasparenze. Sulla scia del Dauphin si muove il piemontese Bartolomeo Caravoglia, protagonista di molte imprese decorative promosse dalla corte e apprezzato anche nei territori sud-occidentali del ducato. Nel 1655 lavora accanto al lorenese nella cappella di San Luca in Duomo, mentre dal 1660 al 1663 è impegnato a Palazzo Reale, dove conosce la cultura romana di Miel. Per Venaria esegue il dipinto con le effigi di *Claudia Margherita Scaglia di Verrua e Ludovica Maria di San Martino d'Agliè* (1658-1663), dove le pose misurate delle amazzoni si accendono dei rossi di abiti e tendaggi<sup>8</sup>. Al fiammingo Jan Miel,

<sup>7</sup> M. DI MACCO, in M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), 1989, II, p. 713; gli studi recenti hanno permesso di ritrovare l'atto di morte dell'artista, in cui si ricorda che il "Signor Carlo Duffin d'anni 50 circa... è morto li 9 et è stato sepolto in S. Giovanni li 10 ottobre 1678", per cui si veda A. CIFANI, F. MONETTI, in A. COLIVA (a cura di), 2003, pp. 47-48.

<sup>8</sup> Per Caravoglia cfr. A. BAUDI DI VESME, 1963, I, pp. 267-270, dove si ricorda un ipotetico allunato presso il Guercino; M. PEROSINO, in M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), 1989, II, p. 668-669. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi della sua nascita a Marentino, poco lontano da Torino, nel 1616, invece che nel vercellese, a Livorno Ferraris o Crescentino, come riportato dalle fonti precedenti, per cui si veda A. CIFANI, F. MONETTI, 1990 pp. 29-38, dove viene citato l'atto di morte del 31 gennaio 1691.

autore delle dieci Cacce e degli affreschi della volta, viene affidata l'esecuzione della tela raffigurante la terza sorella del duca, Enrichetta Maria insieme al consorte Ferdinando duca di Baviera (1658-1663), in cui l'artista restituisce un'immagine di grande impatto scenografico nella sicura conduzione pittorica, memore dell'esperienza romana di impronta classicista<sup>9</sup>. A Miel sembra legarsi la figura di Giorgio Sandri Trotti di Mombasiglio, di nobile famiglia fossanese in rapporti con l'ambiente romano: paggio ducale, Mombasiglio esegue due dipinti per il ciclo venariense, uno disperso, ma di cui esiste una derivazione a Palazzo Reale, con *Elisabetta Francesca di Savoia Nemours e una dama*, e il ritrovato dipinto, la cui lettura è compromessa dalla storia conservativa, raffigurante *Caterina Agnese Provana contessa di Rivalta e Francesca de Lucinge de Noyer* (1658-1663)<sup>10</sup>.

Francesca Grana

<sup>9</sup> Per le indicazioni biografiche relative al Miel cfr. scheda D. ZANARDO in questo volume con bibliografia aggiornata.

<sup>10</sup> M. DI MACCO, in B. BERTINI CASADIO, I. MASSABÒ RICCI (a cura di), 1981, pp. 406-407.

## RESTAURI STORICI<sup>1</sup>

Luca Avataneo, Stefania De Blasi

### Vicende conservative dei ritratti equestri nell'Ottocento

La disgregazione della serie di doppi ritratti equestri ha portato a storie conservative molto diverse tra loro, ancora oggi percepibili nella lettura d'insieme della Sala di Diana.

L'attuale restauro eseguito contemporaneamente su tutte le tele ritrovate del registro superiore ha rappresentato un'importante occasione di studio e, soprattutto in un caso, di analisi della cultura del restauro torinese di Ottocento.

Già le ricerche di Alessandro Baudi di Vesme avevano reso noti i restauri eseguiti su una parte dei ritratti equestri ad opera del pittore regio Stefano Chiantore<sup>2</sup>. La ricognizione documentaria, condotta prima del riallestimento dei dipinti, ha finalmente permesso di datare l'intervento al 1821<sup>3</sup>.

I documenti non descrivono la tipologia di restauro effettuato ma ne attestano l'ingente somma destinata e la lunga durata: nel gennaio del 1821 l'Ispettore del Regio Guardamobili scriveva all'am-

ministrazione centrale della Real Casa che si stava "continuando d'ordine della M. S. a raccomandare cinque quadri d'enorme altezza e larghezza rappresentanti diverse R.li Principesse della R. Casa di Savoia in forma naturale alla caccia"<sup>4</sup> e nel luglio dello stesso anno era stato terminato uno solo dei dipinti "ed il secondo quasi ridotto a termine, e lavorando anche attorno li tre ultimi"<sup>5</sup>. Per l'intervento, il cui preventivo constava di 300 lire a dipinto, oltre ad un abbuono iniziale di 600 lire, risultavano essere necessarie "una gran provvista di colori principalmente fini" e di tele oltre all'"opera pure d'altri collaboratori Pittori per aiutarlo ad eseguire detto riattamento, cosa che cagiona una grande spesa al d.o pittore S. Chiantore"<sup>6</sup>.

L'artista saviglianese, sebbene ricoprì a corte la carica di "pittore in ritratti" dal 1814, ruolo che conserverà fino alla morte nel 1849, venne spesso incaricato per interventi straordinari di restauro su opere di pertinenza regia, non solo presso i Reali Appartamenti, sia in Torino che nelle residenze suburbane, ma anche presso gli edifici di culto. Ne sono esempio il restauro del 1829 eseguito nella Cattedrale di San Giovanni sul *Polittico della Compagnia dei Calzolari* di Martino Spanzotti e Defendente Ferrari ed il restauro di "tutte le ancone degli altari della Real Chiesa di San Lorenzo, e le tre altre nella Chiesa delle Cappuccine, ed il Confalone della Vergine SS.ma del Rosario per la Confraternita di Stupiniggi"<sup>7</sup>. L'affidamento di tali lavori dovette

<sup>1</sup> I testi che seguono si intrecciano con l'attività di ricerca svolta presso l'Università degli Studi di Torino già coordinata da M. di Macco e ora da M. B. Failla con fondi PRIN-MIUR in cooperazione con la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte (coordinamento di C. E. Spantigati e P. Astrua). Le ricerche, in parte nate da tesi di laurea (R. Genta) e di specializzazione (L. Avataneo), sono confluite nella Banca Dati RES.I del Progetto ASRI (Archivio Storico dei Restauratori Italiani) dell'Associazione Giovanni Secco Suardo.

<sup>2</sup> Il documento pubblicato in A. BAUDI DI VESME, 1963, I, p. 309 era indicato come "manoscritto, in parte autografo, conservato presso lo scrivente", il documento originale è stato ritrovato da chi scrive in ASTo, Sezioni riunite, Casa di S. M., m. 1959, *Relazione a S. M. 18 ottobre 1847* come allegato di una delle suppliche inviate da Chiantore al re per un sussidio di sostentamento "a motivo della vecchiaia sua età non trovando più lavoro". La supplica riporta che le coppie a cavallo restaurate furono quattro, mentre dall'analisi delle note di pagamento, riportate anche nel Regesto Documentario, risultano essere state cinque.

<sup>3</sup> La ricerca, coordinata da C. E. Spantigati, è stata eseguita da S. Ghisotti, F. Grana e D. Zanardo, cfr. Regesto documentario.

<sup>4</sup> ASTo, Sezioni riunite, Casa di S. M., m. 948, *Liste e note di contabilità*, 1821, n. 21.

<sup>5</sup> IBIDEM, m. 947, *Liste e note di contabilità*, 1821, n. 585.

<sup>6</sup> IBIDEM.

<sup>7</sup> IBIDEM, m. 1959, *Relazione a S. M. 18 ottobre 1847*. Per il restauro ottocentesco il Polittico dei Calzolari cfr. S. DE BLASI, *Chiantore*





Figura 125. B. Mathieu, Particolare con il ritratto di *Caterina Isnarda marchesa di Caluso*.



Figura 126. B. Mathieu, Particolare con il ritratto di *Delibera Eleonora San Martino di Parella*.

probabilmente derivargli dall'incarico ricoperto nel 1815 di "Ispettore del grande convoglio di quadri già tolti dai Francesi, e quindi restituiti al Ducato di Genova, e stati dal Chiantore sudetto disposti nel Gran Salone unitamente al Gran Quadro in tavola di S.t Stefano di Giulio Romano, per quale operazione il medesimo rapportò lettere di sommo gradimento"<sup>8</sup>. Le dubbie capacità di Chiantore come restauratore e l'inadeguatezza della cultura del restauro a Torino negli anni immediatamente successivi alla Restaurazione, come chiarito da Maria Beatrice Failla, sono esplicitate da un tagliente giudizio di Lodovico Costa che, al momento del rientro delle opere piemontesi dalla Francia, pur di non affidare i restauri a "nessuno de' nostri tintori, che assolutamente nessuno ne è capace", propose di far eseguire gli interventi a Parigi dove si sarebbero trovati restauratori con maggiore esperienza<sup>9</sup>. Tuttavia, l'attività di Chiantore come prolifico ritrattista e copista di ritratti probabilmente ne favorì l'impiego come restauratore specializzato nel genere. Non è quindi un caso che per il restauro delle coppie equestri di Venaria, a quelle date conservate al Valentino, fosse stato chiamato il ritrattista regio. È inoltre possibile riscontrare una certa consonanza tra la completa ridipintura che nasconde il dipinto del fiammingo Mathieu raffigurante *Caterina Isnarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora San Martino di Parella* con i ritratti, non sempre di qualità, eseguiti nello stesso giro d'anni da Stefano Chiantore. Ne è esempio il ritratto della regina Maria Teresa, recentemente passato all'asta da Christie's, firmato e datato 1817, caratterizzato dalla stessa smaltata fissità della figura, che si ritrova anche nelle due dame a

<sup>8</sup> Stefano, 1829 su Ferrari Defendente, Pala dell'Altare dei Calzolari, Scheda "I", n. 4/2/87, in ASRI-RESI, base di dati a consultazione limitata, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2003/09/29; nel 1998 l'opera è stata restaurata da Kristine Doneux sotto la direzione di Cristina Mossetti.

<sup>9</sup> ASTo, Sezioni riunite, Casa di S. M., m. 1959, Relazione a S. M. 18 ottobre 1847; A. BAUDI DI VESME, 1963, I, p. 308; M. VAZZOLER, in B. CILIENTO con M. CALDERA (a cura di), 2005, p. 129.

<sup>10</sup> M. B. FAILLA, in B. CILIENTO con M. CALDERA (a cura di), 2005, pp. 96, 100.

cavallo, oltre che dalla medesima attenzione nella descrizione dei dettagli dei pennacchi sui copricapi<sup>10</sup>. Queste le premesse, confermate nel corso delle analisi effettuate durante il restauro, attestanti che il restauro che ha comportato un completo "travestimento" ottocentesco del Mathieu sia da ricondurre all'intervento di Chiantore del 1821.

Oltre sessant'anni dopo cinque tele del registro superiore della Sala di Diana vennero nuovamente restaurate. I dipinti, perfettamente riconoscibili nel documento, si trovavano nel Castello di Moncalieri<sup>11</sup>.

Il 17 giugno del 1886 il ministro Urbano Rattazzi, probabilmente dopo l'invio di due ritratti della serie a Roma nel 1872, emise la richiesta formale affinché il Direttore della Pinacoteca Francesco Gamba e l'architetto della Casa di Sua Maestà Emilio Stramucci procedessero insieme ad una ricognizione per individuare gli altri "ritratti equestri di Persone della Reale Famiglia e Cavalcate di Principi" esistenti a Moncalieri e alla redazione di un "dettagliato rapporto" contenente "esatti ragguagli sul numero, dimensione e soggetto dei quadri, sulle ristorazioni delle quali abbisognano e sulla spesa che potrà essere stimata occorrente"<sup>12</sup>. Gamba aveva da poco riallestito nella nuova sede della Pinacoteca l'*Assemblea* e la *Curea* di Miel provenienti dal registro inferiore della Sala di Diana e si era dedicato con Giovanni Vico allo studio, a partire dal volume di Castellamonte, degli autori attivi per la Reggia nel Seicento.

La relazione del direttore della pinacoteca e dell'architetto regio venne consegnata all'inizio di agosto 1886 con l'individuazione "nel magazzino del deposito" di due opere maggiormente meritevoli "d'essere ridonate al primitivo stato

collo eseguirne un completo restauro" – il dipinto di Miel con *Enrichetta Adelaide e Ferdinando di Baviera* e quello di Mathieu raffigurante *Caterina Isnarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora San Martino di Parella* – e con l'indicazione che le altre tre tele conservate (B. Caravoglia, *Claudia Margherita Scaglia di Verrua Marchesa de Marro e Ludovica Maria d'Agliè Marchesa di San Maurizio*; E. Grandjean, *Margherita di Savoia Duchessa di Parma e Margherita di Marete di Loicey Contessa di Villafalletto*; C. Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Cacherano Contessa di Bagnasco*) "le quali non hanno il merito delle prime e trovansi in cattivissimo stato, venissero semplicemente rintelate e fissata la tinta alla tela ad evitarne un maggiore deperimento"<sup>13</sup>.

Come persona alla quale "meglio che ad altri, credesi potrebbe venire affidata tale incombenza" fu individuato Eugenio Buccinelli, inviato subito a Moncalieri per il restauro a partire dal 22 agosto<sup>14</sup>. Risulta di grande interesse che il restauratore scelto per l'intervento sulle coppie equestri fosse il milanese Buccinelli, professionista ampiamente impiegato per i restauri presso la Regia Pinacoteca di Torino, sebbene non investito di una carica ufficiale in galleria, e con una formazione importante sostenuta dal museo stesso che lo inviò nel 1864 al corso fiorentino di Giovanni Secco Suardo sul trasporto e restauro dei dipinti<sup>15</sup>.

L'intervento di Buccinelli a Moncalieri si risolse in poco più di due mesi, poiché è datata 25 ottobre la richiesta da parte dell'amministrazione torinese della Real Casa al Ministero per il pagamento di 1150 lire destinate al restauratore i cui lavori erano stati collaudati da Gamba e Stramucci. La somma fu liquidata da Roma nel dicembre dello stesso anno con l'esplicita richiesta che i "quadri medesimi dovranno essere conservati in buoni locali in codesto

<sup>10</sup> *Works of art...*, catalogo Christie's, London, 27 June 2007, p. 50, n. 82.

<sup>11</sup> Cfr. Regesto documentario.

<sup>12</sup> Cfr. testo di F. Grana in questo volume, p. 46 e di L. Avataneo, p. 139; per la lettera di Rattazzi all'Amministrazione della Real Casa, cfr. ACS, Real Casa, Divisione III, b. 113, prot. 7116 pos. 20 del 17 giugno 1886; copia del documento è anche conservata in ASTo, Sezioni riunite, Casa di S. M., m. 8437, Corrispondenza 1886, Dossier 1: Belle Arti, quadri, statue ed esposizioni.

<sup>13</sup> Cfr. Regesto documentario.

<sup>14</sup> ASTo, Sezioni riunite, Casa di S. M., m. 8437, Corrispondenza 1886, Dossier 1: Belle Arti, quadri, statue ed esposizioni, *Nota al conservatore del Castello di Moncalieri*.

<sup>15</sup> Cfr. G. SECCO SUARDO, 1866, p. 4; C. GIANNINI, 1982, pp. 44-55; S. RINALDI, C. MANI, 2005, pp. 343-374; C. GIANNINI, 2006, pp. 9-16.

R. Palazzo o in quello di Moncalieri, in attesa delle disposizioni di questo Ministero<sup>16</sup>.

I dipinti sappiamo rimasero a Moncalieri dove proprio il Miel e il Mathieu saranno scelti per essere inviati a Monza tre anni dopo per l'allestimento della Villa Reale.

Dalle analisi effettuate nel corso del restauro sul dipinto di Mathieu sono effettivamente emerse le tracce di tre antichi interventi stratificatisi sull'originale, ormai completamente impercettibile e visibile solo ai raggi X: uno coprente l'intera superficie del dipinto, identificabile, come si è visto, con l'intervento del 1821 di Chiantore; uno di integrazione sul precedente e su zone limitate, riconoscibile nel restauro del 1886, per cui Gamba e Stramucci effettivamente non dichiarano il dipinto in "cattivissimo stato" come gli altri, sebbene al restauro sul Miel e sul Mathieu attribuiscono 800 lire mentre per le altre tre tele preventivano una somma totale di 350 lire<sup>17</sup>. E' visibile infine un ultimo intervento, nel quale si riconoscono piccoli ritocchi soprapposti ai due precedenti, forse da ricondursi alla revisione conservativa in vista del trasferimento a Monza<sup>18</sup>.

È importante inoltre rilevare che probabilmente Buccinelli non eseguì nessuna completa foderatura delle tele di Dauphin, Grandjean e Caravoglia poiché i riscontri sulle opere eseguiti durante i restauri, alla cui scheda si rimanda, hanno individuato l'applicazione sul supporto originale soltanto di numerose toppe di tela di diverso formato e filato, in parte attribuibili anche a successivi interventi.

S. D. B.

### Due doppi ritratti equestri di Venaria per Monza: scelta e restauro di Rodolfo Morgari

Attraverso la ricerca archivistica si sono ritrovate due distinte dei mesi di agosto-settembre 1889 degli oggetti d'arte di Dotazione Corona e di Proprietà di Sua Maestà inviati dal Castello di Moncalieri all'amministrazione della Real Casa in Torino dei "mobili ed oggetti d'arte spediti alla R. Residenza di Monza per la visita dell'Imperatore di Germania"<sup>19</sup>.

Primo referente torinese per il riallestimento delle sale che avrebbero ospitato l'importante sovrano fu, come si è visto, Rodolfo Morgari a cui spettò il compito di individuare quali opere inviare ed allestire nei costituendi appartamenti imperiali da collocarsi al secondo piano della residenza monzese<sup>20</sup>.

Per i dipinti le scelte ovviamente ricaddero, secondo una tradizione ormai storicizzata, in primis sull'iconografia sabauda, anche quella più generica e meno riconoscibile, seguita da opere storiche con soggetto bellico della casata e, infine, da opere di genere e di paesaggio a cui si destinava una locazione ben precisa quale per esempio le sovrapposte.

Sarà lo stesso Morgari che ricorderà il licenziamento di alcune opere da lui stesso scelte, ma considerate alla fine non qualitativamente sufficienti per il ruolo che gli si richiedeva.

Ne è un caso la collezione dei grandi ritratti equestri da lui giudicati "di troppo e poco belli" provenienti da Moncalieri che vennero sostituiti da due ritratti di egual soggetto e provenienza ma di più alto calibro pittorico<sup>21</sup>.

Le opere in questione, appartenenti allo storico ciclo seicentesco realizzato per il Salone di Diana di Venaria Reale, si riconoscono nel primo dei due

<sup>19</sup> ASTo, Sezioni riunite., Casa di S. M., m. 8445.

<sup>20</sup> Cfr. L. Avataneo in questo volume, pp. 96-97. Dalla documentazione d'archivio si capisce che il ruolo di Rodolfo Morgari non fu mai limitato solo al restauro delle opere d'arte delle collezioni dinastiche ma in più di un'occasione, si veda l'esempio degli appartamenti imperiali di Monza, egli ricoprì anche l'importante ruolo di regista ed artefice delle scelte che dovevano assecondare le richieste messe in atto dalla stessa corte sabauda. L. Avataneo, tesi di specializzazione, 2004-2005.

<sup>21</sup> Per i grandi ritratti equestri Cfr. G. ROMANO, in F. MAZZINI (a cura di), 1982, pp. 15-28; A. M. BAVA, in G. ROMANO (a cura di), 1995, p. 234.

elenchi precedentemente citati ovvero il doppio ritratto equestre di *Enrichetta Adelaide di Savoia duchessa elettrice di Baviera e Ferdinando Maria elettore duca di Baviera* insieme al doppio ritratto equestre di *Caterina Isnarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora San Martino di Parella marchesa di Rodi*<sup>22</sup>.

Entrambe, sia la prima di Jan Miel sia la seconda di Balthasar Mathieu, erano da tempo conservate al Castello di Moncalieri, dove in occasione della visita dell'imperatore di Germania vennero scelte da Morgari per essere temporaneamente trasferite a Monza e quindi dallo stesso restaurate<sup>23</sup>.

Purtroppo ad oggi non è ancora chiara la metodologia di restauro intrapresa da Rodolfo Morgari per le due tele venariesi; è però logico pensare che, visti i tempi strettissimi di consegna e la quantità di opere che dovette inviare, si trattasse di un intervento di straordinaria manutenzione<sup>24</sup>.

Che ci fosse già da tempo una volontà forte di

<sup>22</sup> Le due opere vengono registrate prive di cornici ed entrambe di 3,60 x 3,56 metri di dimensioni. ASTo, Sezioni Riunite, Casa di S. M., m. 8445. Sul ciclo delle tele equestri di Venaria Reale si veda C. E. SPANTIGATI, in E. CASTELNUOVO (a cura di), 2007, II pp. 156-159. Si vedano inoltre i contributi di S. GHISOTTI, A. MERLOTTI e T. RICARDI DI NETRO, D. ZANARDO e F. GRANA in questo stesso volume.

<sup>23</sup> Le tele venariesi vengono ricordate anche da De Benedetti nella sua descrizione del 1913 del Castello di Moncalieri: "Fra i tanti interessanti ritratti seicenteschi e settecenteschi di principi di Casa Savoia sono da ricordare alcuni grandi, dove essi appaiono sempre a cavallo, negli atteggiamenti decorativi e con le magnifiche vesti damascate e ricamate del secolo XVII; erano prima al Castello della Venaria e sono stati eseguiti quasi tutti da Teodoro Matham", in cui è riprodotto fotograficamente il doppio ritratto equestre di Jan Miel di *Enrichetta Adelaide di Savoia duchessa elettrice di Baviera e Ferdinando Maria elettore duca di Baviera* che, a questa data, diventerebbe il documento visivo più vicino all'intervento messo in atto da Rodolfo Morgari e che apparentemente non sembra essere del tutto uguale a quello pubblicato dalla Gabrielli nel 1971. M. DE BENEDETTI, 1913, II, p. 85; N. GABRIELLI, 1971, p. 149.

<sup>24</sup> Ancora da chiarire e da dimostrare è l'affermazione fatta da Baudi di Vesme in cui scrive che "non so se tutti o solamente alcuni di essi [i ritratti equestri] furono mandati alla Villa Reale di Monza per l'addobbo provvisorio di alcune sale in occasione della visita fatta dall'Imperatore di Germania al Re d'Italia, e poscia furono restituiti al Castello di Moncalieri. Ma mi fu riferito (ed io non potei appurare la verità della cosa) che immediatamente prima del loro invio a Monza essi furono consegnati al pittore Rodolfo Morgari affinché li ripulisse e restaurasse, e che essendo disgraziatamente scoppiato un incendio nello studio del Morgari, alcuni andarono distrutti dal fuoco". Ad oggi infatti le tele mancanti sono solo tre, due delle quali furono già inviate nel 1872-1873 a Roma e quindi non disponibili per Monza, oltre al fatto che per quegli anni anche nella corrispondenza ritrovata di Morgari mai viene ricordato o citato un incendio che avrebbe devastato il suo studio-laboratorio decretando la perdita se pur parziale di un ciclo di tele così importante come quello venariese. A. BAUDI DI VESME, 1913-1914, pp. 1024-1025.

recupero nei confronti delle antiche tele venariesi è comunque riscontrabile nella minuta datata al 12 marzo 1874 in cui si registra la spedizione che avvenne tra il dicembre 1872 e il gennaio 1873 di una tela con il "ritratto equestre rapp[resentante] M[aria] Cristina di Francia e Carlo Emanuele II suo figlio con cornice verniciata di giallo del Delfino" (ovvero Dauphin) e di una con "la Prin[cipessa] Francesca di Valois e M[aria] Gio[vanna] Batt[ista] di Nemours moglie di Carlo Emanuele II con cornice verniciata di giallo del Mathieu" entrambe conservate nel gran salone di Moncalieri con dimensione di 4 metri per 3,75 spedite a Roma dall'ispettore del regio mobiliere Lubatti<sup>25</sup>.

Non sorprenderebbe quindi se dietro la scelta di spedizione di queste due tele, così come era successo anche per altre opere restaurate e destinate a Roma, ci fosse stato l'intervento di Rodolfo Morgari. Questo spiegherebbe inoltre il perché la sua attenzione ricadde, anche in occasione dell'allestimento di Monza, su questo ciclo di tele anziché privilegiare le tele equestri di Dauphin conservate a Racconigi e già restaurate dallo stesso Morgari nel 1858<sup>26</sup>.

L. A.

<sup>25</sup> ACS, Fondo della Real Casa, Divisione III, Amministrazione, 1877, busta 60.

<sup>26</sup> Le tele conservate a Racconigi restaurate da Morgari nel 1858 sono riconoscibili in due delle tre opere realizzate dall'artista Charles Dauphin. La documentazione registra però solo l'avvenuto restauro da parte del Morgari del "ritratto del Magnanimo Carlo Alberto (dipinto dal sig. Cavalleri) e i due grandi ritratti equestri di donne". La commissione ricevuta del settembre 1857 prevedeva una spesa di lire 160 che venne poi abbassata, dopo il certificato dell'esecuzione del lavoro, alla definitiva di lire 140. Tale documentazione rimane comunque insufficiente per avanzare una ipotesi su quali delle tre opere il restauratore mise mano, il pagamento così esiguo dell'intervento non può infatti giustificare una eventuale reintelatura delle due opere rappresentanti il *Ritratto equestre di Cristina di Francia* e il *Ritratto equestre di Ludovica di Savoia* messa in luce durante i recenti restauri delle due opere in cui si è rilevato "nella parte inferiore una pezza alta circa 20 cm che corrisponde ad un ampliamento dell'opera risalente ad un intervento di restauro precedente" per la prima tela e "una fascia di ampliamento in alto di circa cm. 20 che corrisponde ad un intervento di restauro precedente per un allungamento dimensionale" per la seconda tela. Per l'intervento di restauro di Morgari riguardante due delle tre tele equestri conservate nell'Anticamera del piano terreno di Racconigi si veda ASTo, Sezioni Riunite, Casa di S. M., m. 4817-4818/A, 4963. Per le informazioni sugli attuali restauri cfr. i testi che seguono in questo volume. Per la storia delle tele equestri di Racconigi si veda F. GRANA, in E. CASTELNUOVO (a cura di), 2007, II, p. 113.



## SCHEDA DI RESTAURO

Testi a cura di Elena Albera,  
Alessandra Destefanis, Barbara Rinetti,  
Daniela Russo, Thierry Radelet

### Stato di conservazione e interventi precedenti

Da uno dei depositi del castello di Racconigi, loro ultima collocazione, sono giunte al CCR, nel dicembre 2005, cinque tele, arrotolate e sovrapposte una all'altra su un cilindro poco più lungo della larghezza delle tele, del diametro di circa 50 cm, costituito da listelli di legno, assemblati a guisa di doghe con interstizi tra un massello e l'altro (Figura 130).

Una volta srotolate, è stato possibile procedere con l'esame dello stato di conservazione ed intraprendere alcune indagini conoscitive preliminari relative all'entità del degrado pregresso ed in atto, ed alla natura degli interventi effettuati<sup>1</sup>. È stato così rilevato il grave danno causato dalla conformazione del rullo sul quale le tele sono rimaste avvolte per lungo tempo. La struttura a doghe verticali con interstizi tra un listello e l'altro ha favorito la deformazione del supporto tessile che si è adagiato in tali spazi. Il distacco di cromia e preparazione dalla tela è stato causato dalla velinatura superficiale, eseguita nel secolo scorso con carta velina di discreto spessore e colla animale, che alterandosi ed irrigidendosi ha esercitato una forte trazione sugli strati pittorici separandoli dal supporto<sup>1</sup>. In alcuni casi era rilevabile la formazione di lacune longitudinali di grandi dimensioni, a volte di lunghezza pari a quella della tela, attribuibili ad una probabile piegatura oltre che alla permanenza sul rullo di supporto (Figura 131).

La velinatura presentava inoltre ampie zone prive di adesione e lacerate. Solo la tela del Mombasiglio risultava priva di protezione sulla superfi-

<sup>1</sup> La velinatura protettiva era riscontrabile su quattro delle cinque tele rinvenute.

cie del dipinto ed appariva in peggiori condizioni conservative con quasi la totale perdita di pellicola pittorica.

Dopo questa prima fase conoscitiva, è stato necessario procedere ad un graduale riappianamento delle superfici, eseguito grazie ad apporto controllato e localizzato di umidità; in seguito è stata cautamente rimossa la velinatura che celava la superficie, al fine di appurarne il reale stato del degrado<sup>2</sup>. L'operazione si è rivelata particolarmente delicata a causa dell'invecchiamento della carta velina, dell'irrigidimento della colla e della fragilità di una grande quantità di frammenti di colore distaccati dal supporto o in precario stato di adesione. Contemporaneamente alla graduale rimozione della carta, onde evitare la perdita di ulteriori frammenti, sono stati effettuati fissaggi localizzati delle scaglie sollevate.

A seguito di osservazione ravvicinata è stato possibile identificare una forte ossidazione dello strato protettivo molto ingiallito, che impediva una corretta lettura delle raffigurazioni. È da rilevare inoltre che le opere, a causa di danni probabilmente già esistenti prima dell'avvolgimento sul rullo, presentavano vaste aree molto rielaborate. Erano infatti evidenti campiture ridipinte ad olio direttamente sulla cromia originale, ridipinture eseguite per mascherare stuccature debordanti di colore rosso con il loro degrado e sovrammissioni coprenti stuccature di colore bianco, risalenti ad un intervento successivo. In particolare il dipinto di Mathieu, che mostrava un buono stato di conservazione della pellicola pittorica almeno relativamente all'estensione delle lacune, si è rivelato essere stato oggetto di un radicale intervento di restauro pittorico che ha coinvolto la totalità della superficie dipinta e di almeno due interventi di manutenzione, come confermato dallo studio sto-

<sup>2</sup> Le cinque opere risultavano essere: *Caterina Isnarda marchesa di Caluso* e *Delibera Eleonora San Martino di Parella* di B. Mathieu, *Ludovica Maria di Savoia* e *Francesca Maria Cacherana* di C. Dauphin, *Margherita di Savoia* e *Margherita di Marete de Loicey* di E. Grandjean, *Claudia Margherita Scaglia di Verrua* e *Ludovica Maria San Martino d'Agliè* di B. Caravoglia e *Caterina Agnese Provana e Francesca Lucinge de Noyer* di G. Sandri Trotti di Mombasiglio.

rico artistico e dalle indagini condotte con l'ausilio di riprese a luce ultravioletta della superficie ed a raggi X sui volti dei due soggetti<sup>3</sup> (Figura 132).

Come già accennato, l'opera di Mombasiglio ci è giunta non velinata, e sono state rilevate solo poche tracce di carta velina lungo il perimetro. A testimonianza del grave degrado subito, in confronto alle altre tele, la superficie si presentava priva di circa l'ottanta per cento dello strato pittorico, mostrando il supporto tessile a vista (Figura 132, 145). Sottoposta ad una approfondita indagine multispettrale<sup>4</sup>, la tela ha rivelato la presenza di



Figura 130. Srotolamento delle tele avvolte intorno al cilindro ligneo a listelli.



Figura 131. B. Caravoglia, *Claudia Margherita Scaglia di Verrua* e *Ludovica Maria San Martino d'Agliè*. Dopo la svelinatura.



Figura 132. Radiografia del volto di *Caterina Isnarda marchesa di Caluso*.

<sup>3</sup> Per la cronologia delle manutenzioni e dei restauri subito dall'opera di Mathieu e per lo studio scientifico basato su le analisi non invasive cfr il testo di S. DE BLASI e il testo di T. RADELET in questa sezione del volume.  
<sup>4</sup> Sono stati utilizzati i raggi UV, la riflettografia IR totale e l'IR falso colore



residui di pigmento e di legante pressoché illeggibili a luce visibile che hanno permesso di legare molti dei frammenti “muti” distribuiti sulla superficie.

I supporti, costituiti da quattro pezze di tela di lino giuntate orizzontalmente, in genere attraverso cuciture “a libro” molto sporgenti, evidenziavano



Figura 133. G. Sandri Trotti di Mombasiglio, *Caterina Agnese Provana e Francesca Lucinge de Noyer*. Prima del restauro.

gravi perdite di planarità, pieghe accentuate, diffuse lacerazioni, nonché irregolarità e deformazione dei bordi perimetrali (Figura 135). Sul retro delle tele era possibile rilevare la presenza di numerose toppe di lino incollate di diverse dimensioni (fino a 70), ricollegabili, per diversa fattura, filato ed armatura, ad almeno due distinti interventi di manutenzione (Figure 135-136)<sup>5</sup>. Oltre che la presenza di frammenti di tessuto utilizzati per suturare tagli e strappi, è stato possibile rilevare segni della precedente condizione dei dipinti, ossia tracce della battuta di vecchi telai, fori, lacerazioni ed ossidazioni della tela causati da precedenti sistemi di vincolo della tela, oltre che indizi evidenti di variazione delle dimensioni,

<sup>5</sup> La tela del Mombasiglio presentava alcune lacerazioni risarcite anche con frammenti cartacei.

funzionali a diversi allestimenti e ricollocazioni.<sup>6</sup>

Il Centro ha poi operato su un altro dipinto del ciclo conservato in Palazzo Reale a Torino: il ritratto equestre di *Cristina di Fleury* ed *Emanuele Filiberto di Savoia Carignano* dipinto da Charles Dauphin<sup>7</sup>. Dopo lo smontaggio dell'opera dal rullo di sostegno e la conseguente distensione, si sono



Figura 134. B. Mathieu, *Caterina Isnarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora San Martino di Parella*. Prima del restauro.

potute verificare le gravi condizioni conservative del dipinto: una notevole perdita di planarità del supporto originale (legata anche ad una foderatura precedente, in parte distaccata) ed ampie cadute di pellicola pittorica visibili al di sotto della carta giapponese, riconducibili probabilmente ad un degrado da piegatura multipla protratta nel tempo. La stessa velinatura presentava sollevamenti e numerose increspature, permettendo di ricondurre la tipologia del degrado subito, in gran parte dovuto

<sup>6</sup> Ad esempio cfr. il lato superiore tagliato del dipinto di Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco*.

<sup>7</sup> Il dipinto è stato sottoposto ad un intervento eseguito da Adriana Adelman per un'urgenza conservativa rilevata dalla dott.ssa Lucia Calzona nel 2004. In quell'occasione il dipinto è stato velinato con colla animale e avvolto attorno ad un rullo di polistirolo di 27 cm di diametro.

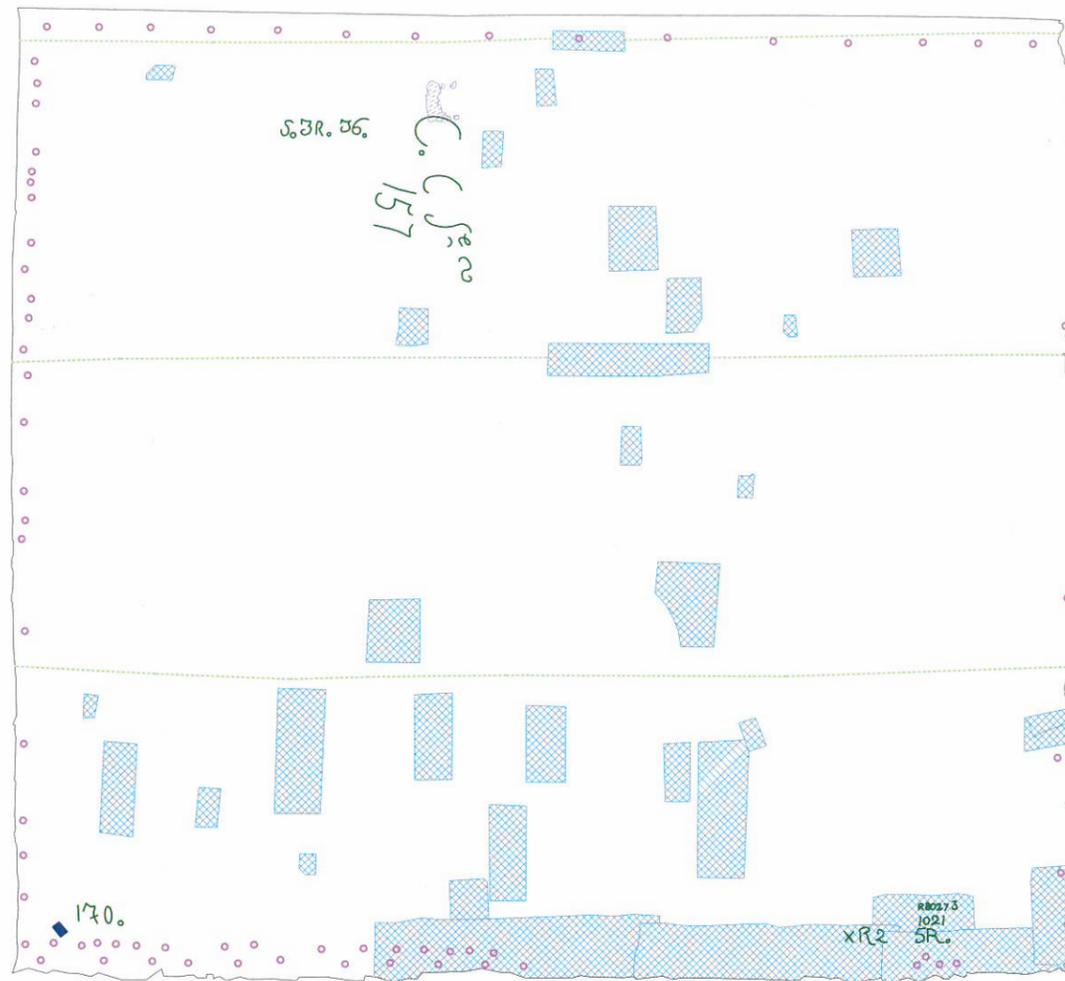
a forti stress meccanici della pellicola pittorica, a quella individuata in precedenza per le cinque tele già citate, pur conservando in questo caso gran parte dell'impianto pittorico.

Il supporto del dipinto di Dauphin è costituito da quattro fasce di tela di lino giustapposte, a trama semplice giuntate ‘a libro’ in altezza. Una volta rimossa la tela di supporto dal retro (testimo-

nante un passato intervento di foderatura subito dal dipinto), sono emerse numerose piccole lacune del supporto e diverse lacerazioni, nonché deformazioni, irrigidimenti e pieghe, legati al degrado enunciato in precedenza. Alcune di queste lacune portavano frammenti di tessuto utilizzati come sostituto del supporto originale, incollati e ricoperti con una sostanza scura di natura oleoresinosa.



Figura 135. B. Mathieu, *Caterina Isnarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora San Martino di Parella*, verso. Prima del restauro.



STATO DI CONSERVAZIONE DELLA TELA ORIGINALE



Figura 136. B. Mathieu, *Caterina Isarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora San Martino di Parella*. Grafico dello stato di conservazione della tela originale.

Il Centro ha avuto modo di revisionare un'ultima opera del ciclo, la tela di Jan Miel raffigurante *Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera*, collocata in precedenza in una sala del primo piano del castello di Racconigi, che si presentava in buono stato di conservazione<sup>8</sup>. In occasione dell'ultimo intervento di restauro, il dipinto era stato rintelato con foderatura tripla a colla di pasta utilizzando una tela patta di lino posta a diretto contatto con il supporto originale e due pattine di lino di rinforzo; in seguito il dipinto è stato tensionato su un telaio quadrato di m 3,55 di lato, provvisto di tensori metallici angolari. Il restauro capillare, era stato completato da un intervento di reintegrazione pittorica. Per il perimetro del dipinto le scelte del restauro avevano optato per una reintegrazione di colore rosso ocra intenso ad imitazione della preparazione originale, di circa cm 10 di larghezza.

B. R.  
E. A.  
A. D.  
D. R.

<sup>8</sup> Il dipinto era stato restaurato negli anni 1982-93 dai restauratori Scalvini e Casella di Brescia con la direzione dei lavori di M. di Macco.

### Analisi Multispettrali

Come per le cacce, anche nel caso dei ritratti equestri del registro superiore della Sala di Diana la campagna di analisi non invasive è stata condotta a tappeto su tutte le opere.

Si forniscono di seguito gli esempi più significativi emersi da tali indagini.

#### *Fluorescenza U.V.*

Dall'analisi ad ultravioletto eseguite prima del restauro si è riscontrato su quasi tutti i ritratti equestri la presenza di pesanti ridipinture e numerosi strati filmogeni ossidati. Dalla fluorescenza eseguita sull'opera raffigurante *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Caberana contessa di Bagnasco* di Dauphin si evidenzia la forte disomogeneità delle stesure filmogene e la presenza di numerose ridipinture che ricoprono intere campiture e non si limitano alle effettive lacune. I dipinti di questa serie, come le Cacce del Miel, risultano per la maggior parte aver subito almeno tre interventi di

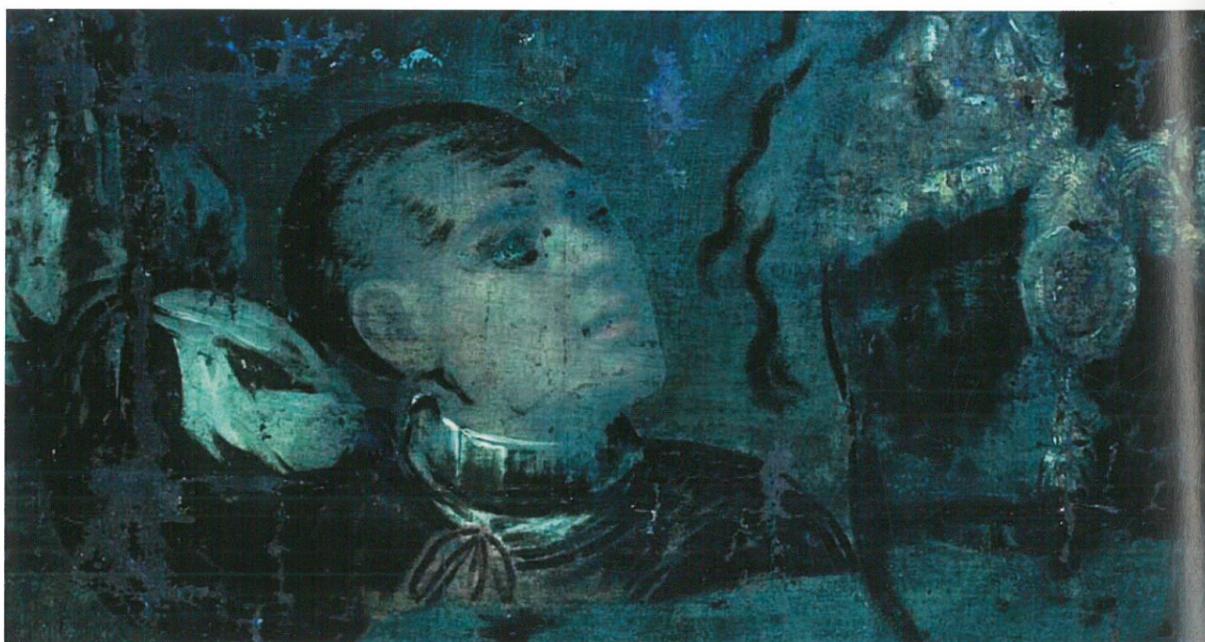


Figura 137. C. Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Caberana contessa di Bagnasco*. Particolare a fluorescenza U.V.

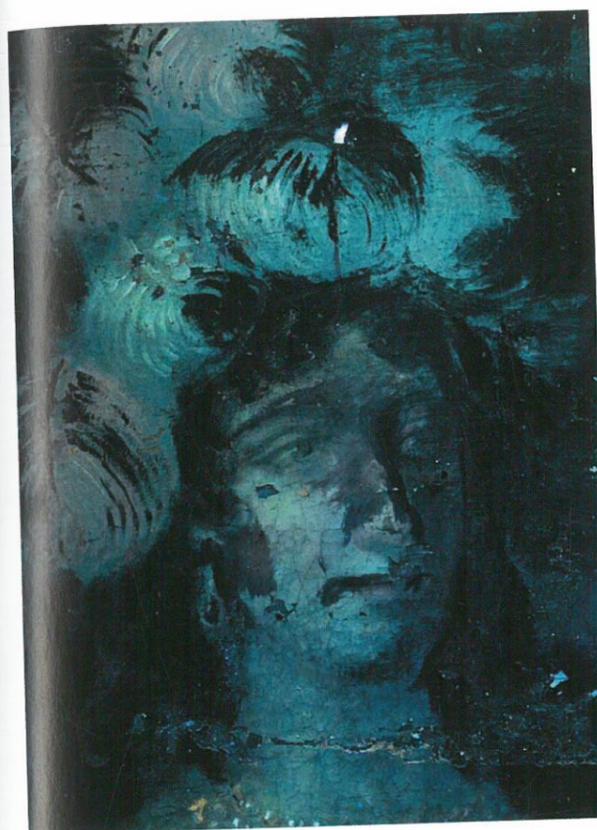


Figura 138. B. Mathieu, Particolare del volto di *Caterina Isnarda marchesa di Caluso* a fluorescenza U.V.

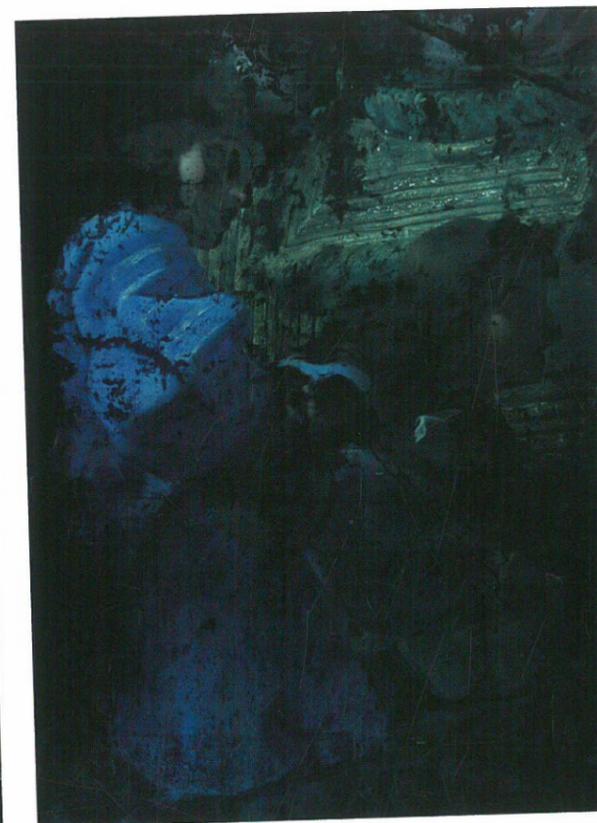


Figura 139. J. Miel, *Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera*. Particolare a fluorescenza U.V.

restauro più invasivi evidenziati dal loro stato di conservazione. Numerose ridipinture erano eseguite sopra lo strato di vernice e la fluorescenza ha permesso in quei casi di identificare la natura chimica di alcuni pigmenti, come sulle campiture bianche dove è presente il bianco di titanio (utilizzato a partire dal 1924) molto visibile grazie alla sua completa assenza di fluorescenza che lo fa risultare nero (Figura 137).

Dall'analisi ad ultravioletto eseguita sul volto di *Caterina Isnarda marchesa di Caluso* (Figura 138) ritratta dal Mathieu si sono potuti distinguere tre interventi di restauro estetico differenti: il primo, che risulta maggiormente fluorescente, ricopre l'intero volto e si trova sotto i diversi strati di vernice; il secondo, meno fluorescente, copre il setto nasale, una parte della guancia vicino all'orecchio e riprende alcune piume del copricapo; il terzo senza fluorescenza è circoscritto a piccole zone sopra le piume del copricapo.

*Infrarosso bianco/nero 1150 nanometri*

La presenza di una grande quantità di ridipinture, in alcuni casi sovrapposte l'una all'altra, non ha permesso all'infrarosso bianco/nero di oltrepassare gli strati sovrapposti per mettere in evidenza il film pittorico originale. Le informazioni rilevate dalle onde infrarosse, dove le ridipinture erano assenti o più sottili, hanno evidenziato: una migliore lettura delle diverse campiture cromatiche, la presenza in numerose zone di abrasioni del film pittorico rilevabili dove emerge la trama della tela e l'individuazione delle ridipinture grazie al loro diverso assorbimento delle onde I.R. in confronto all'originale.

*Infrarosso falso-colore 500-950 nanometri*

Per lo studio della tecnica esecutiva e dello stato di conservazione sono state eseguite alcune analisi ad infrarosso falso-colore mirate soprattutto sulle campiture eseguite con colori puri come gli azzurri, rossi, verdi ecc... Il dato più significativo è stato l'identificazione dell'utilizzo del blu di lapislazzuli sul dipinto di Dauphin raffigurante *Cristina di Fleury* e *Emanuele Filiberto di Carignano* e sull'opera di Jan Miel raffigurante *Enrichetta Adelaide e Ferdinando di Baviera*, dove tale pigmento risulta rosso

a falso-colore. Quest'indagine mette anche in evidenza i ritocchi o le eventuali ridipinture presenti sulle campiture cromatiche conferendogli una colorazione diversa dal pigmento originale, come si può notare nella *figura 142* sui nodi presenti sulle spalle e sul pannello azzurro nella *figura 141*, dove gli interventi di restauro risultano blu scuro in confronto al rosso del lapislazzuli originale. Questa differenza è dovuta al maggior assorbimento dei raggi infrarossi delle campiture non originali influenzato dalla diversità di composizione chimica.



Figura 140. J. Miel, *Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera*. Particolare a infrarosso bianco/nero.



Figura 141. J. Miel, *Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera*. Particolare a infrarosso falso-colore.



Figura 142. C. Dauphin, *Cristina di Fleury e Emanuele Filiberto di Carignano*. Particolare a infrarosso falso-colore.



Figura 143. J. Miel, *Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera*. Particolare a infrarosso falso-colore.



### Radiografia a raggi X

Dai due particolari radiografici eseguiti sul dipinto di Mathieu, sui volti delle due dame, si intuisce quanto siano estese le ridipinture che risultano meno radiopache delle stesure originali.

I frammenti di film pittorico originale risultano maggiormente chiari in confronto alle ridipinture, grazie alla maggior presenza di bianco a base di piombo (pigmento fortemente radiopaco) (Figura 145); inoltre sul volto di Delibera Eleonora San Martino Parella si possono notare numerose lacune presenti sotto le ridipinture che non sono visibili né a luce diffusa (Figura 144) né a fluorescenza U.V. (Figura 146). Il film pittorico originale risulta essere chiaro e assume l'andamento della tramatura della tela originale. Confrontando i volti visibili oggi con le stesure originali, evidenziate con i raggi X, si capisce che sono stati cambiati sia i connotati principali che le dimensioni delle due dame raffigurate.

T. R.



Figura 144. B. Mathieu, Particolare del volto di Delibera Eleonora San Martino di Parella. Luce diffusa.



Figura 145. B. Mathieu, Particolare del volto di Delibera Eleonora San Martino di Parella. Radiografia a raggi X.



Figura 146. B. Mathieu, Particolare del volto di Delibera Eleonora San Martino di Parella. Fluorescenza U.V.

### Intervento di restauro

La condizione critica e la grande dimensione delle tele in esame, hanno reso necessari lo studio e l'elaborazione di un progetto di conservazione complesso, che tenesse conto delle problematiche peculiari di ogni dipinto, senza perdere di vista l'appartenenza dei soggetti ad una serie, che sarebbe tornata nella Sala di Diana alla Reggia di Venaria.

Ciò è stato alla base di tutti gli interventi eseguiti sulle opere, sia dal punto di vista conservativo che da quello estetico, coinvolgendo le soluzioni di allestimento per le tele mancanti. Ogni dipinto infatti è dotato di un alloggiamento nelle pareti della sala e l'allestimento ha previsto la riproposizione di una tela neutra nell'intonazione delle tele originali e delle preparazioni a completamento dei tre alloggiamenti delle opere mancanti. L'allestimento ha imposto inoltre la creazione di passepartout intonati in tela su misura per ogni dipinto, indispensabili nella loro funzione di raccordo cromatico e dimensionale. Il passepartout supporta inoltre l'intervento estetico eseguito sul dipinto di Miel, ovvero l'adeguamento cromatico della fascia rosso ocra presente lungo tutto il perimetro (Figura 147-148).

Considerando questa premessa, l'intervento conservativo ha interessato in prima istanza il verso di ogni dipinto, valutando singolarmente la necessità di supportarlo o meno con una nuova tela.

Ad ogni dipinto sono state restituite le condizioni di migliore planarità, coesione e, dove possibile, di continuità. Date le dimensioni notevoli e il critico stato di conservazione del supporto, è stato ritenuto necessario, in accordo con la Direzione Lavori, foderare tutte le tele, tranne il dipinto di Jan Miel già foderato durante l'ultimo intervento di restauro (anni 1983-92).

Preventivamente a tale operazione, sono stati proposti ponti e pezze di sutura poco invasivi<sup>9</sup> su tutte le lacune di piccole dimensioni e sui tagli collimanti; mentre nelle lacune di maggiore entità, sono

<sup>9</sup> Ponticelli e pezze di sutura eseguiti con tetrex monofilo apprettato con Beva 371.



Figura 147. J. Miel, *Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera*. Particolare del perimetro del dipinto con bordo rosso ocra ad imitazione della preparazione originale.



Figura 148. J. Miel, *Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando di Baviera*. Particolare del perimetro del dipinto dopo l'adeguamento cromatico.





Figura 149. G. Sandri Trotti di Mombasiglio, *Caterina Agnese Provana e Francesca Lucinge de Noyer*, verso. Durante il restauro del supporto con applicazione inserti in tessuto.

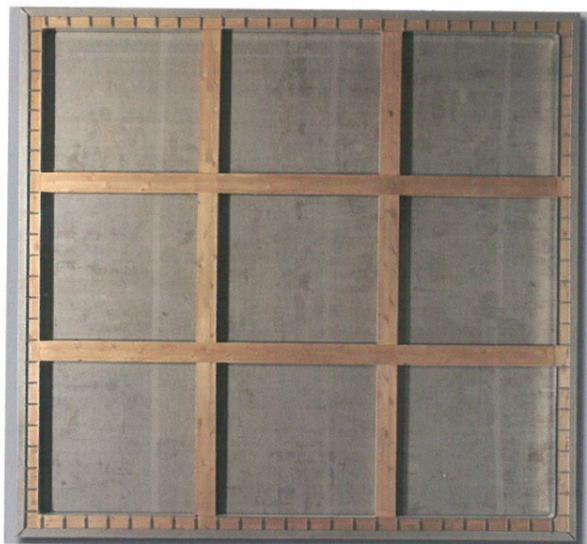


Figura 150. B. Caravoglia, *Claudia Margherita Scaglia di Verrua e Ludovica Maria San Martino d'Agliè*, verso. Dopo foderatura con telaio a molle montato.



Figura 151. B. Mathieu, *Caterina Isnarda marchesa di Caluso e Delibera Eleonora San Martino di Parella*, verso. Particolare delle iscrizioni inventariali del Castello di Racconigi.

stati effettuati inseriti in tessuto simile al supporto originale<sup>10</sup> (Figura 149).

Come tela di supporto è stata scelta una patta di lino con caratteristiche tecniche adeguate alla funzione di protezione e sostegno dei tessuti originali fortemente degradati; il polimero termoplastico scelto come adesivo è stato spruzzato in concentrazioni diverse sui teli di supporto e sui versi dei dipinti, fatti poi aderire con l'ausilio della tavola calda a bassa pressione e di diverse operazioni eseguite sottovuoto<sup>11</sup>.

Per garantire una opportuna conservazione dell'opera, anche in ambienti in grado di sollecitare dinamicamente il supporto attraverso possibili variazioni termoigrometriche, è stato progettato un sistema integrato di vincolo e sostegno. I telai sono stati quindi corredati di un apparato basato sull'appoggio continuo ed omogeneo di tensione. La tela è stata connessa al sistema di vincolo tramite asole di tessuto, all'interno delle quali scorrono barre metalliche collegate a flange d'acciaio, posizionate lungo il perimetro interno dei masselli del supporto. Grazie ad una serie di molle calibrate che uniscono le barre alle flange, il sistema è in grado di rispondere all'esigenza del tessuto di contrarsi e scivolare sui bordi esterni del telaio, appositamente sagomati e rivestiti in Teflon. Tale sistema permette poi di evitare del tutto di imporre qualsiasi chiodatura perimetrale<sup>12</sup> (Figura 150).

Parallelamente ad ogni operazione è stato creato un dossier documentale-operativo relativo ad ogni singola opera, così da garantire sia la raccolta di dati preziosi per la biografia dell'oggetto, come ad esempio la presenza di iscrizioni inventariali sul retro che potevano essere occultati da operazioni come la foderatura, oltre che di notazioni tecnico-esecutive e di conservazione (Figura 151). Proprio

<sup>10</sup> Inserti eseguiti con tela di lino con trama simile all'originale, apprettata con Beva 371, suturata con polimero termoplastico Poliammide Textile Lascaux.

<sup>11</sup> Beva 371 al 60% spruzzato sul telo di supporto, al 50% ed in minore quantità sul retro della tela originale.

<sup>12</sup> A seguito di calcoli dinamometrici ogni molla è stata caricata a 30 N (3 kg), così da distribuire 2N (0,2 kg) per centimetro lineare lungo tutto il perimetro.

in relazione alla tecnica è stato possibile eseguire una osservazione ravvicinata della materia pittorica durante le fasi di pulitura. Come già citato, sono riconoscibili diversi interventi eseguiti in passato, sia a livello di restauro che di manutenzione. La determinazione dello stato di conservazione della cromia originale unitamente alla valutazione della progettualità alla base di tali passati interventi, hanno fornito le motivazioni necessarie alla Direzione Lavori, in accordo con il Responsabile dei Laboratori, per giustificare il mantenimento o l'asportazione di sovrammessi non originali.

La possibilità di esaminare la morfologia dell'opera con l'ausilio di indagini multispettrali non invasive e di alcuni prelievi dello strato pittorico ha permesso di ricostruire con più precisione la stratigrafia delle sovrapposizioni, così da perfezionare metodologie di pulitura adeguate ad ogni caso specifico (Figura 152).

Dopo l'eliminazione della velinatura superficiale sono stati eseguiti test di sensibilità e di pulitura<sup>13</sup> sia sul film protettivo superficiale alterato cromaticamente che sugli strati selezionati per l'asportazione (Figure 153-156).



Figura 153. C. Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco*. Prima della svelinatura.



Figura 152. B. Caravoglia, Particolare del volto di *Claudia Margherita Scaglia di Verrua*. Fluorescenza U.V.



Figura 154. C. Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco*. Dopo la svelinatura.

<sup>13</sup> Per i test di pulitura è stato utilizzato il test di Feller.



Figura 155. E. Grandjean, *Margherita di Savoia duchessa di Parma e Margherita de Marete di Locey contessa di Villafalletto*. Particolare con tassello di pulitura.



Figura 156. E. Grandjean, *Margherita di Savoia duchessa di Parma e Margherita de Marete di Locey contessa di Villafalletto*. Particolare con i diversi livelli di pulitura.

Alcuni dipinti hanno mantenuto molto della cromia originale, come ad esempio quelli di Charles Dauphin, per cui è stato imprescindibile eliminare strati fortemente deturpanti dalla superficie, anche se notevolmente tenaci data la loro natura oleosa, l'elevato grado di polimerizzazione ed il probabile *cross linking*<sup>14</sup> con i protettivi sovrammessi ossidatisi con il tempo (Figure 157-158).



Figura 157. C. Dauphin, *Cristina di Fleury e Emanuele Filiberto di Carignano*. Particolare durante la pulitura.

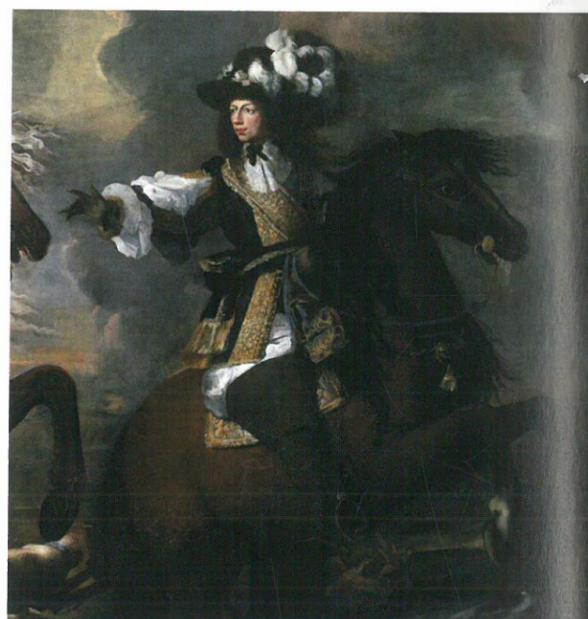


Figura 158. C. Dauphin, *Cristina di Fleury e Emanuele Filiberto di Carignano*. Particolare dopo il restauro.

<sup>14</sup> *Cross linking*: formazione di legami incrociati. Polimerizzazione ossidativa dei legami all'interno e tra film oleoresinosi.

Nel caso del dipinto di Mathieu, è stato ritenuto opportuno mantenere il restauro eseguito nella prima metà dell'Ottocento, ormai storicizzato e per di più in presenza di una grave perdita della materia pittorica originale. I dipinti di Caravoglia e Grandjean, invece, presentavano estese lacune di pellicola pittorica originale rendendo impossibile l'asportazione dei residui di ridipintura, anche se in visibile stato di alterazione cromatica (Figura 161).

Per evitare di introdurre sui dipinti una eccessiva quantità di materiale estraneo si è deciso di limitare la stuccatura alle lacune di modeste dimensioni e di risarcire le mancanze essenziali migliorando la lettura dell'opera<sup>15</sup> (Figure 159-160).



Figura 159. C. Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco*. Particolare durante il restauro con le piccole stuccature a vista.



Figura 160. C. Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco*. Particolare dopo il restauro.

Da qui l'esigenza di un meticoloso lavoro di equilibratura cromatica eseguito con colori ad acquerello ed alcune rifiniture a vernice, seguendo la tonalità originale ed accordando il tono delle ridipinture alterate alla cromia dell'opera (Figure 163-164, 167-70). Questa impostazione metodologica, messa a punto dopo alcune verifiche su lacune di estese dimensioni, ha trovato il suo massimo impiego nella reintegrazione del dipinto di Mombasiglio, le cui mancanze di film pittorico e preparazione

<sup>15</sup> Le stuccature sono state eseguite con gesso di Bologna e colla di coniglio, ed elaborate con imitazione della superficie originale



INTERVENTI ATTUALI



Figura 161. E. Grandjean, *Margherita di Savoia duchessa di Parma e Margherita de Marete di Loey contessa di Villafalletto*. Grafico degli interventi attuali eseguiti.

risultavano assai diffuse ed estese. Come già citato, grazie ad una accurata osservazione ravvicinata ed all'ausilio delle indagini multispettrali, è stato possibile proporre l'abbassamento tonale delle campiture individuate, presentando così un livello di reintegrazione pittorica minima ma funzionale alla lettura ed interpretazione dell'opera (Figura 162).

L'intervento eseguito sul dipinto di Miel ha invece riguardato l'adeguamento cromatico della fascia rosso scura presente lungo tutto il perimetro in equilibrio con le soluzioni adottate per le altre tele del ciclo.

Utili ad approfondire la conoscenza sull'attività di Dauphin alla corte Torinese sono stati poi gli interventi di revisione e controllo eseguiti in questa occasione anche su due altri ritratti eque-



Figura 162. G. Sandri Trotti di Mombasiglio, *Caterina Agnese Provana e Francesca Lucente de Noyer*. Prima del restauro.



Figura 163. C. Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco*. Particolare dopo la pulitura.

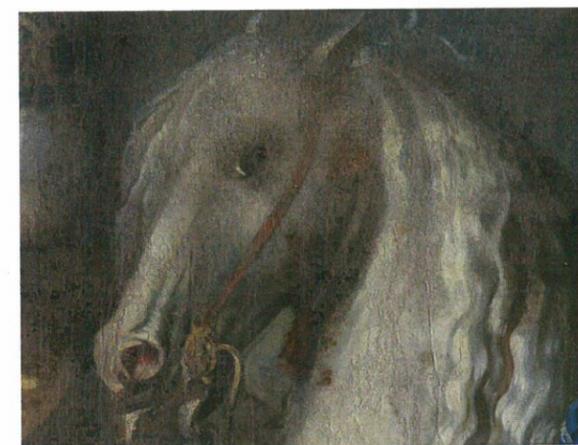


Figura 164. C. Dauphin, *Ludovica Maria di Savoia e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco*. Particolare dopo l'integrazione pittorica.

stri dell'artista, in buono stato di conservazione<sup>16</sup> (Figure 165-166). Sono state così eseguite puliture superficiali dei film protettivi, in modo da eliminare depositi estranei o strati di eventuale alterazione senza asportare le vernici esistenti, conferendo

<sup>16</sup> I dipinti raffigurano due ritratti equestri: *Ludovica di Savoia* (Castello di Racconigi, n. inv. R 4874) e *Cristina di Francia* (Castello di Racconigi, n. inv. R 5756). Il ritratto di *Ludovica di Savoia* era stato restaurato da G. M. Casella in occasione della mostra *Diana Trionfatrice* del 1989 con la direzione di M. di Macco,



Figura 165. C. Dauphin, Ritratto equestre di Ludovica di Savoia. Dopo revisione conservativa.



Figura 166. C. Dauphin, Ritratto equestre di Cristina di Francia. Dopo revisione conservativa.

migliore leggibilità all'opera. Sono stati inoltre effettuati piccoli ritocchi localizzati in corrispondenza di abrasioni puntuali rilevate. In particolare questi due dipinti evidenziano un adeguamento dimensionale ben visibile con una fascia aggiunta nella parte alta delle tele, dipinta mimeticamente per legarsi alla pellicola pittorica originale sottostante, ma parzialmente alterata nei colori e scurita. La pittura di Dauphin invece brilla di toni saturi e luminosi, nonostante la soluzione, diffusa nel Seicento, di sfruttare l'emergenza della preparazione rossastra sottostante a supporto degli strati cromatici più superficiali. Confrontando i due ritratti singoli con i due grandi doppi ritratti equestri della Sala di Diana dello stesso autore, si può riconoscere infatti lo stesso *modus operandi* nel tratteggiare le ombre ed i secondi piani sfumati nello sfondo rossastro, come anche la perizia e l'attenzione nel punteggiare i soggetti con colpi di luce e superfici corpose e levigate in corrispondenza degli incarnati.

Segni di ripensamenti e/o pentimenti, localizzati principalmente negli sfondi, sono stati inoltre rilevati grazie all'ausilio di riprese all'infrarosso eseguite dal laboratorio di Imaging del CCR.

B. R.  
E. A.  
A. D.  
D. R.

*Direzione scientifica:*

Carla Enrica Spantigati

*Direzione restauro:*

Pinin Brambilla Barcilon

*Restauratori:*

Barbara Rinetti con Alessandra Bassi, Emanuela Bonaccini, Paola Buscaglia, Marie Claire Canepa, Michela Cardinali, Alessandra Destefanis, Gianna Ferraris di Celle, Alessandro Gatti, Manuela Gottardo, Dominique Jacques, Anna Laganà, Soledad Mamani, Cesare Pagliero, Valentina Parlato, Davide Puglisi, Daniela Russo, Erika Spedo Mirandola, Sandra Vazquez, Bernadette Ventura, Francesca Zappalà, Francesca Zenucchini

*Analisi multispettrali:*

Thierry Radelet, Giuseppe Malcangi (RX)

*Analisi scientifiche:*

Stefano Volpin (Indagini Scientifiche per l'Arte e il Restauro)

*Documentazione grafica:*

Chiara Terzi, Lorenza Ghionna

*Documentazione fotografica:*

Daniele Demonte

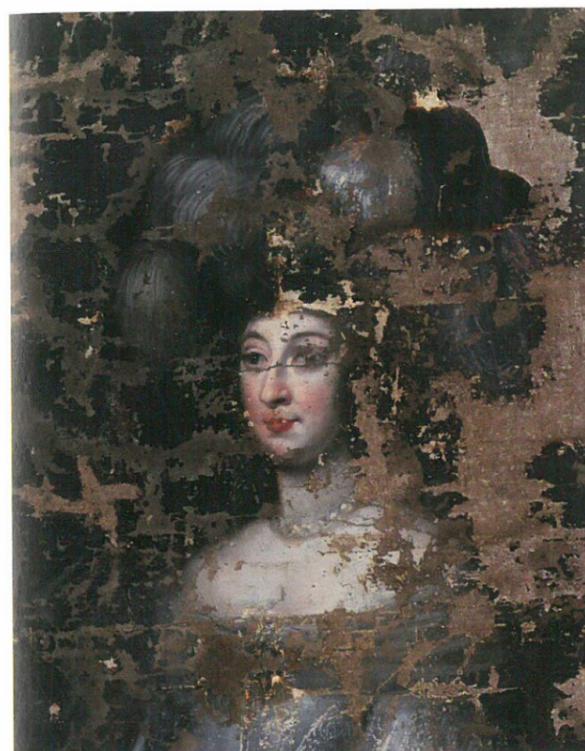


Figura 167. E. Grandjean, Particolare del volto di Margherita de Marete di Locey contessa di Villafalletto. Dopo la pulitura e l'asportazione delle stuccature alterate.



Figura 169. E. Grandjean, Particolare del volto di Margherita di Savoia duchessa di Parma. Dopo la pulitura e l'asportazione delle stuccature alterate.



Figura 168. E. Grandjean, Particolare del volto di Margherita de Marete di Locey contessa di Villafalletto. Dopo l'integrazione pittorica.



Figura 171. E. Grandjean, Particolare del volto di Margherita di Savoia duchessa di Parma. Dopo l'integrazione pittorica.