

The background of the page is a rich, detailed Renaissance painting. It depicts a grand interior space with classical architectural elements like columns and a bust. In the foreground, a group of people in elaborate, patterned clothing are gathered. A woman in a white and gold dress is the central figure, surrounded by others. To the right, a horse is visible, and a man in the foreground holds a tray with two parrots. A small dog is in the bottom left corner. The overall style is characteristic of the Venetian school.

IL VERONESE E I BASSANO

GRANDI ARTISTI VENETI

PER IL PALAZZO DUCALE DI TORINO

Manutenzioni e restauri dal Palazzo al Museo per la collezione dei grandi dipinti veneti della Galleria Sabauda

STEFANIA DE BLASI, MARIANNA FERRERO¹

Interventi tra Seicento e Ottocento

A partire dall'arrivo nel Palazzo ducale di Torino delle grandi tele commissionate alle botteghe di Veronese e dei Bassano, la storia espositiva e conservativa delle opere, identificate storicamente come unico nucleo collezionistico, è ripercorribile attraverso gli inventari e i registri contabili di Palazzo che registrano i lavori per rinnovamenti o modifiche di allestimenti.

La prima indicazione conservativa di una non meglio specificata opera di Bassano è riportata nella *Lista de quadri ingranditi e rappsati per la Galleria di S.A.R.* da parte del pittore Pier Francesco Garola nel 1665, anno a cui risalgono le nuove sistemazioni di sale e gallerie del Palazzo Vecchio e del Castello. Tra i diversi restauri citati nel documento è annoverato «un gran quadro del Bassano, ingrandito sopra rasi sei», opera che Baudi di Vesme ipotizza riconoscere nel *Ratto delle Sabine*². Il dato non è riscontrabile dal confronto tra l'inventario di Palazzo precedente e quello successivo all'intervento di Garola (1635, Antonio Mariani della Cornia e 1682, Giovanni Matteo Allemandi), poiché nel 1682 nessun dipinto della serie dei veneti presenti nella Galleria grande risulta avere un'altezza superiore rispetto a quanto registrato nel 1635³.

Non sono ad oggi documentati ulteriori specifici interventi conservativi delle grandi opere di Bassano e Veronese realizzati nel corso del Sei e Settecento, ma è molto probabile che siano stati oggetto di campagne di manutenzione ordinaria e straordinaria, in vista di movimentazioni e riallestimenti, a cura del conservatore di volta in volta preposto alle collezioni, secondo una prassi che si stabilì molto precocemente alla corte di Torino. È infatti del 1679 la nomina di Luigi Vannier a primo pittore con «l'obbligo d'applicarsi particolarmente alla conservazione di tutte le pitture e statue appartenenti a questa Real Casa»⁴. Le funzioni del conservatore della quadreria

¹ Si deve a Stefania De Blasi il primo paragrafo e a Marianna Ferrero il secondo.

² BAUDI DI VESME 1963-1982, II, 1966, p. 512. Tra i dipinti elencati nella lista compare anche la *Battaglia di San Quintino* di Palma il Giovane.

³ *Musei d'Arte a Torino*, fasc. 1, s.d. [ma 1994], p. 23 (1635); *Ibidem*, fasc. 2, pp. 17-18 (1682). Il *Ratto delle Sabine* passa da 6 piedi x 8 piedi nel 1635 (306 x 408 cm ca.) a 5 ½ piedi x 8 piedi e 2 once nel 1682 (280 x 416 cm ca.); il *Grande Mercato* misura 5 ½ piedi x 8 piedi (280 x 408 cm ca.) in entrambi gli inventari; la *Fucina di Vulcano* passa da 5 piedi x 7 ½ piedi (255 x 382 cm ca.) a 4 ½ x 7 (229 x 357 cm ca.); la *Regina di Saba* passa da 6 piedi x 10 ½ piedi nel 1635 (306 x 539 cm ca.) a 5 ½ piedi x 10 piedi e 8 once nel 1682 (280 x 546 cm ca.); *Mosè salvato dalle acque* passa da 6 piedi x 10 piedi (306 x 514 cm ca.) a 5 ½ piedi x 10 piedi e 8 once (misure identiche al precedente: 280 x 546 cm ca.).

⁴ BAUDI DI VESME 1963-1982, III, 1968, p. 1079.

sabauda ricevono in seguito nuove, precisazioni con la patente di nomina a «Conservatore delle Gallerie, pitture e quadri» di Giovanni Adamo Wehrin, pittore-restauratore giunto a Torino al seguito della collezione di dipinti del principe Eugenio di Savoia Soissons, acquistata da Carlo Emanuele III nel 1741⁵. Nel novembre del 1743 il pittore viennese ricevette infatti l'incarico di conservatore con l'«obbligo di rappezzare ed aggiustare li medemi, ravvivarne le pitture smarrite, ingrandirli o restringerli secondo l'esigenza, collocare sovra il telaio li nuovi che venissero provisti» secondo l'Istruzione dell'Intendente Generale della Real Casa⁶. Tra i tanti recapiti relativi alla fornitura di materiale per gli interventi, interessante, anche se non riferibile ad opere precise, è il documento del 1750 in cui è registrata la consegna al Conservatore delle Regie Gallerie di pezze di tela necessarie per ingrandire i quadri destinati a decorare la «Galleria al piano superiore di Palazzo Reale». I lavori citati coincidono evidentemente con il primo completamento della Galleria decorata da Beaumont, dove i quattro «grandissimi» dipinti (*Mosè salvato dalle acque*; la *Regina di Saba*, il *Ratto delle Sabine* e il *Grande Mercato*) sono registrati nell'inventario del 1754 e in quello del 1777, quando dovevano apparire con le cornici realizzate nel 1772 da Giuseppe Gianotti e dorate da Bartolomeo Monticelli e, ad esclusione del *Mosè*, inseriti entro quadrature in marmo⁷.

La ripresa dei lavori in Galleria Beaumont negli anni di Restaurazione vide la riorganizzazione dell'ambiente, fulcro delle sistemazioni del primo piano del Palazzo già, come da tempo gli studi hanno dimostrato, in un'ottica di pinacoteca aperta al pubblico, con il completamento del rivestimento lapideo delle pareti ad opera di Giacomo Spalla e il nuovo inserimento di tutti i quattro dipinti all'interno delle cornici marmoree, forse con ancora annessa la piccola cornice liscia dorata registrata nell'inventario del 1815 della Galleria⁸.

In occasione della nuova movimentazione e sistemazione delle opere, i dipinti che occupavano ancora, affrontati, la posizione centrale in Galleria erano i due grandi quadri di Paolo Veronese per i quali è documentato un significativo ridimensionamento ai lati datato 1824. L'operazione, polemicamente riportata tra note di Francesco Gamba sull'inventario manoscritto del 1872 della Regia Pinacoteca, fu condotta dal pittore restauratore Amedeo Giusta, ampiamente impiegato per manutenzioni e restauri in palazzo e dal 1822 stipendiato con la carica di rintelatore nell'ambito dello «Stabilimento del ristauro de' quadri del Reale Palazzo e Regio Castello», secondo l'organizzazione di Giuseppe Galleani di Canelli, Direttore delle Gallerie e degli oggetti d'arte dei Reali Palazzi⁹. Le porzioni delle due tele,

⁵ *Le raccolte del principe Eugenio*, 2012.

⁶ BAUDI DI VESME 1963-1982, III, 1968, pp. 1103-1104; RAGUSA 1987; FAILLA 2007, p. 168.

⁷ Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTO), Sezione riunite, *Conti categorici, Paratura Appartamenti R.li Chiesa S. Gio., e Spesa Guardamobili*, 1750; *Musei d'Arte a Torino*, s.d.[1994] fasc. 3, p. 8; *Ibidem*, fasc. 4, p. 3; VENTUROLI 2002, pp. 25, 27, 32; BAVA 2008, pp. 156-160.

⁸ VENTUROLI 2002, pp. 35-36. Per la lunga maturazione del progetto di apertura al pubblico delle collezioni reali si veda *Conoscere la Galleria Sabauda* 1982; FAILLA 2005; ASTRUA 2011; ASTRUA, SPANTIGATI 2012.

⁹ FAILLA 2007, con bibliografia precedente.

di evidente valore anche commerciale, vennero suddivise in frammenti autonomi e poste sul mercato forse proprio dal pittore restauratore Giusta. Solo in anni successivi, sotto la direzione di Luigi Gandolfi (1866-1869) la Regia Pinacoteca acquistò dal mercante torinese Francesco Ricchiardi uno dei frammenti della *Regina di Saba*, raffigurante una *Testa di soldato* (inv. 656, cat. 694, tela su cartone, 40 x 19 cm)¹⁰.

Quest'ultima collocazione dei quattro principali quadri della serie dei grandi veneti ebbe una durata molto limitata, nel 1834 infatti il *Ratto delle Sabine* ed il *Grande Mercato* lasciarono la Galleria del Beaumont per fare ingresso nella neonata Reale Galleria, aperta al pubblico in Palazzo Madama nel 1832. Prima del definitivo trasferimento i due dipinti passarono dalla casa-atelier del restauratore Antonio Vianelli, futuro primo Restauratore e Conservatore della Reale Galleria, investito nella carica solo nel 1837. L'intervento del 1834 sui due Bassano si inserisce tra i primi numerosi affidamenti a Vianelli di opere di grande formato per le quali il restauratore effettuò sostanzialmente operazioni di sostituzione del telaio e foderatura con l'applicazione di una tela «mantilata», ovvero una tela a diagonale, diamantina o a scacchiera regolare ed irregolare che utilizzò per dare maggiore sostegno ai dipinti¹¹. Tale scelta operativa del restauratore, veneziano di nascita, lascia



Paolo Caliari detto il Veronese e bottega, *La Regina di Saba offre doni a Salomone*, frammento con *Testa di soldato*. Torino, Galleria Sabauda

¹⁰ Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte (d'ora in poi SBSAEP), Archivio Storico della Galleria Sabauda, *Regia Pinacoteca di Torino. Inventario degli oggetti d'arte*. Parte I. *Quadri, statue, disegni, stampe*, 1872: «inv. 199, cat. 182 Questo quadro [*Mosè salvato dalle acque*] e l'altro inv. 174 [cat. 157 *Regina di Saba*] furono tagliati ai lati ristretti dal Sig.r Giusta e ciò prima che venissero a far parte della Galleria: cioè nel 1824, onde collocarli nella Galleria Beaumont: e ciò ad insaputa e senz'ordine dei superiori in allora dirigenti la R.a Casa. Si nota ciò a difesa e giustificazione del conte Galleani di Canelli già condirettore della R. Pinacoteca al quale da taluni male informati fu attribuito questo vandalismo. Dei pezzi tagliati passati all'estero rimane solo un piccolo frammento portante il n. 656 del presente inventario». *Ibidem*: «inv. 656 Frammento di testa tela alt. 0,40 lar. 0,19 Paolo Veronese £ 40 Acquistato da Ricchiardi F.sco da Torino dir. Gandolfi insieme al n. 657 (V. 463) Colombaja tela 1.28 x 2.27 Crivelli Giacomo £ 400». Il frammento si riconosce ora nell'opera inv. 694, cat. 773. L'ultima testimonianza che riporta le misure dei due dipinti è l'inventario francese del 1805 che li indica con le medesime dimensioni: 338 x 541 cm (cfr. VENTUROLI 2002, p. 33) con notevole aumento in altezza rispetto agli inventari seicenteschi.

¹¹ Tra questi primi interventi su grandi opere provenienti da Palazzo Reale sono documentate le *Bat-*

intravedere l'orientamento verso le prescrizioni già formulate da Pietro Edwards oltre cinquant'anni prima, secondo cui la foderatura doveva avvenire con tele «di grana più fine della tela vecchia, perché essendo al contrario non legan bene»¹². In particolare, gli interventi sul *Grande Mercato* e sul *Ratto delle Sabine* sono minuziosamente documentati per i notevoli problemi logistici apportati dalle cospicue dimensioni e per le soluzioni che il restauratore mise in opera per realizzare le foderature¹³. Una lettera del direttore Roberto d'Azeglio fornisce un'utile testimonianza sui procedimenti seguiti da Vianelli per la foderatura dei quadri: «L'operation de la restauration et du reintoilage exige une localité qui permette de pouvoir l'employer librement un pesant volume de sable (sept à huit charrettes) destiné à comprimer fortement la toile neuve qu'on applique sur le tableau à reparer. Le defaut de localité dans le Palais Madame m'a obligé jusqu'ici a permettre au restaurateur conservateur de transporter chez-lui les tableaux qui en etoient susceptibles pour leur dimension, mais cela ne pouvoit pas se faire pour les tres grand parmi lesquel les deux magnifiques Bassano qui exigent depuis longtemps une reparation devenue puis urgente chaque jour...»¹⁴.

Lo spostamento dei grandi dipinti dalla galleria del Beaumont, dove erano allestiti entro cornici marmoree, impegnò d'Azeglio anche nella ricerca di fondi per la costruzione di nuove cornici lignee per la collocazione dei quadri in Galleria. Una continua e lamentata mancanza di risorse economiche non permise la realizzazione *ex novo* presso i più prestigiosi corniciari milanesi, come auspicato dal direttore, ma lo obbligò a chiedere il permesso per il riutilizzo di cornicioni e di mostre di porte e di finestre («chiambrane») dismesse dal Palazzo Reale, e in particolare dalla sala da ballo, in fase di ristrutturazione dal 1840 su progetto di Pelagio Palagi¹⁵. Il riutilizzo di tali manufatti in Galleria avveniva dopo gli interventi di adattamento da parte di minusieri, scultori e indoratori. Numerosissimi sono i documenti

tagli di Jan Huchtenburg (1832-33), l'*Assemblea* e la *Curea* di Jan Miel (1834-35); il *Figliol prodigo* e la *Madonna della Benedizione* di Guercino (1832, 1836), cfr. ASTO, Sezioni Riunite, *Casa di S.M., Parcelle e conti 1832*, m. 3287, Mandati nn. 878, 1234; *Ibidem*, 1833, m. 3289, Mandati nn. 21, 490; *Ibidem*, 1834, m. 3299, n. 133, Mandato n. 2338; *Ibidem*, Casa di S.M., m. 1916, Mandati nn. 1668, 1866. Cfr. DE BLASI 2007-2008; DE BLASI 2008.

¹² *Dal decalogo Edwards* 2001, p. 122. Per la figura di Antonio Vianelli: DE BLASI 2005.

¹³ ASTO, *Parcelle e conti*, m. 3300, Mandato n. 475 n. 66, *Ristauri di Quadri della Reale Galleria eseguiti da me Sottoscritto d'ordine dell'ill.mo Marchese d'Azeglio Direttore Generale della Medesima*, 30 aprile 1834: «24 mar / Id / Quadro grande di Bassano Lungo rs 7 alto rs 4 1/2, Tela mantilata, Telaro nuovo con tripla crociera di spessore di un oncia, fodraturo e suo ristauo £. 300/11 feb / Id / Quadro grande di Bassano Lungo rs 7 alto rs 4 1/2, Tela mantilata, Telaro nuovo con tripla crociera di spessore di un oncia, fodraturo e suo ristauo £. 300». L'identificazione con il *Ratto delle Sabine* (292 x 416 cm) e con il *Grande mercato* (303 x 416 cm) è un'ipotesi orientata dalle misure riportate nel documento ed espresse in rasi (269 x 419 cm) maggiormente vicine a quelle attuali delle due grandi tele (1 raso = 0,599 metri).

¹⁴ «La seule localité (car il faut que ce soit au rez-de-chaussée) qui me paroisse convenable pour cet objet est celle, ou se trouve maintenant placée la Tresorerie Royale, avant dans le tems il a déjà été question pour ce service, si vous vous en rappeller...»: ASTO, Corte, *Archivio Alfieri*, m. 36, f. 3, *Lettera di Roberto d'Azeglio al Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno, Gran Ciambellano*, 23 novembre 1839.

¹⁵ Particolarmente critico fu il giudizio di Roberto d'Azeglio sui progetti palagiani in Palazzo Reale a Torino, cfr. D'AZEGLIO 1861, vol. I, p. 125, n. 2; NADA 1965, p. 176.

che emergono dai registri della contabilità a testimoniare la pratica del restauro di cornici adattate via via ai dipinti che si allestivano in Galleria e che dovevano certamente conferire uniformità all'allestimento delle sale della pinacoteca¹⁶. In Galleria sono oggi riconoscibili diversi nuclei di quadri incorniciati dall'analogo motivo d'intaglio riconducibile alla prima metà del Settecento e vistosamente frutto di un adattamento, come il *Piccolo Mercato* di Leandro Bassano. Nel 1846 l'anziano restauratore Vianelli tornò sul restauro del *Ratto delle Sabine* e del *Grande Mercato*, eliminando completamente l'intervento eseguito dodici anni prima, rifoderando le tele e sostituendo nuovamente il telaio¹⁷.

Nel corso delle successive vicende espositive in Galleria del nucleo dei dipinti veneti di provenienza dinastica non sono registrati altri importanti interventi; si verificarono probabilmente solo manutenzioni ordinarie ad opera dei successori di Vianelli, Carlo Arpesani ed Eugenio Buccinelli in occasione del trasferimento della Regia Pinacoteca da Palazzo Madama al Palazzo del Collegio dei Nobili nel 1865.

Interventi di tutela e restauro nel corso del Novecento

Il problema della movimentazione delle grandi tele di scuola veneta della Galleria Sabauda e le conseguenze sul loro stato di conservazione diventano particolarmente evidenti durante le operazioni di messa in sicurezza del patrimonio storico artistico dai danni bellici¹⁸. Dopo il temporaneo allestimento in un rifugio antiaereo sotterraneo nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze, nel giugno del 1940 i dipinti «di maggior pregio» della Galleria e dell'Accademia Albertina sono trasferiti nelle sale al primo piano del castello di Guiglia, in provincia di Modena¹⁹: in questa occasione il soprintendente Carlo Aru riferisce al Ministero la mancanza di personale specializzato che possa «calare dalle pareti i grandi quadri del Veronese, dei Bassano, del Tiepolo», per poter procedere con le operazioni di imballaggio e di sgombero delle sale²⁰. I dipinti di Veronese e dei Bassano compaiono nell'*Elenco delle opere d'arte delle provincie piemontesi depositate nel Castello di*

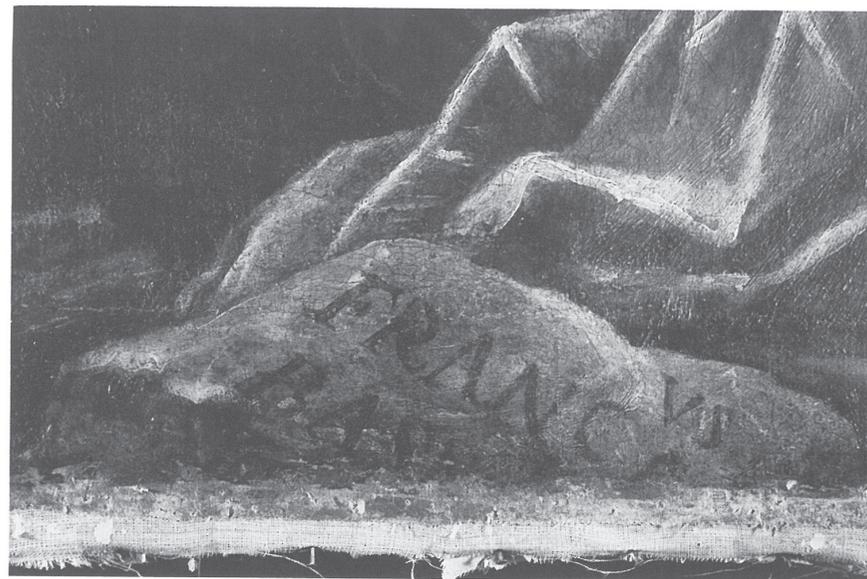
¹⁶ Sono documentati gli interventi del torinese mercante, indoratore e corniciario Christophe Riocreux per una serie di cornici tra cui per il «Tableau du Bassan représentant la foire & l'enlèvement des Sabines / 2 bordures dorées avec des ornements à feuille d'eau vieux Prix Convenu 1500», in ASTO, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 1916, 8 juillet 1836, *Doreur faites pour les tableaux de la galerie Royale par ordre du Grand Chambellan de S. M. le Marquis Alfieri de Sostegno et l'approbation du Directeur Général Mr Le Marquis d'Azeglio*. Gli altri artigiani che lavoravano ai riadattamenti sono: il minisiere Giuseppe Sogno, lo scultore regio Carlo Ferrero, gli indoratori Pietro Fagiani, Secondo Bonzanigo, Filippo Martini.

¹⁷ ASTO, Sezioni Riunite, *Casa di S.M.*, m. 1927, *Spese Reali Appartamenti. Reale Galleria de' Quadri*, Pagamenti a mani del Direttore, 1846, n. 2679.

¹⁸ Per i provvedimenti di tutela del patrimonio artistico cfr. SPANTIGATI 2007; FERRANDO 2008-2009.

¹⁹ Le opere della Pinacoteca non inviate a Modena sono trasportate nel Castello di Agliè fino al termine del conflitto, insieme alle collezioni del Museo Egizio, del Museo Civico, di Palazzo Reale e Palazzo Chiabrese, mentre rimangono nelle sale della Galleria i dipinti del cosiddetto "gruppo C" e le cornici. In Palazzo Carignano confluiscono le opere del "gruppo B" e quelle di proprietà privata.

²⁰ SBSAEP, Archivio Storico, C. 143, fasc. XXIX.2.26, *Protezione A.A. Attuazione dei provvedimenti - giugno 1940*.



FRANCESCO BASSANO, il *Ratto delle Sabine*, particolare durante il restauro del 1947

Guiglia (MO), anno 1940, che riporta il contenuto inventariato delle diverse casse suddivise per tipologia, in zinco e in legno. La *Regina di Saba* e *Mosè salvato dalle acque* sono immagazzinati su un unico rullo (contrassegnato dal n. 1), mentre i dipinti dei Bassano figurano insieme al rullo n. 6, accanto alle opere di Giambattista Tiepolo, Sebastiano Ricci e ai grandi ritratti dinastici, il Carlo Alberto di Vernet, il Principe Eugenio di Savoia-Soissons di Van Schuppen e il Ritratto del Principe Tommaso di Van Dyck²¹. Una volta rimosse le cornici, prima di essere avvolti sui rulli, i dipinti vengono fissati su tele imbevute di una non meglio identificata sostanza che avrebbe dovuto impedire cadute di pellicola pittorica. Le criticità di questo sistema di movimentazione erano già state sollevate in occasione della mostra veneziana dedicata a Paolo Veronese e curata da Rodolfo Pallucchini nel 1939²²: per la restituzione in Galleria della *Cena in casa di Simone*, le grandi dimensioni del dipinto avevano reso necessario il ricorso a un apposito rullo su cui avvolgere la tela²³, nonostante le valutazioni sfavorevoli di Aru e del restauratore Carlo Cussetti sulle condizioni della pellicola pittorica lungo i margini del dipinto e il pericolo che le stuccature potessero essere rimosse durante l'arrotolamento²⁴. Uno dei maggiori fattori di degrado legati alla permanenza nei luoghi di ricovero

²¹ SBSAEP, Archivio Storico, C. 143, fasc. XXIX.2.31, *Isola Bella. Trasporto opere d'arte da Guiglia, dalla Liguria, dalla Lombardia, dall'Emilia all'Isola Bella*.

²² *Mostra di Paolo Veronese 1939*.

²³ SBSAEP, Archivio Storico, C. 126, fasc. XX.129, *Mostra di Paolo Veronese, Venezia, 1939*.

²⁴ Per Carlo Aru cfr. SPANTIGATI 2007; sul restauratore Carlo Cussetti, cfr. GENTA 2005.

è sicuramente determinato dall'umidità degli ambienti (che provocano «muffe, decomposizione di vernici, rammollimento di imprimiture»), fattore più volte denunciato dal Soprintendente di Modena Roberto Salvini nella corrispondenza con Carlo Aru²⁵, e dalla mancanza di una verifica sistematica delle casse contenenti i dipinti, che non vengono regolarmente ispezionate, aperte e aerate, come sollecitato dal ministro Bottai fin dall'ottobre del 1941. Da Guiglia, nel luglio del 1944, tutte le opere di pertinenza della Galleria sono trasferite per ragioni di sicurezza all'Isola Bella sul Lago Maggiore, sotto la supervisione di Noemi Gabrielli, all'epoca ispettrice della Soprintendenza alle Gallerie²⁶, per poi rientrare definitivamente a Torino il 14 settembre 1945.

Nella complessa fase di ricollocamento in sede del patrimonio storico artistico rientrato dai ricoveri, sono documentati alcuni interventi di manutenzione finalizzati al risarcimento dei danni subiti durante i diversi trasporti. Nel 1947 la *Cena in casa di Simone*, *Mosè salvato dalle acque*, la *Fucina di Vulcano*, il *Grande Mercato*, il *Piccolo Mercato* e il *Ratto delle Sabine* sono affidati dalla Soprintendenza a Giulio Niccoli²⁷, pittore-restauratore di origine fiorentina formatosi nell'*entourage* di Cussetti e autore di un elevatissimo numero di interventi condotti tra il 1946 e il 1955 su opere della Galleria Sabauda e della Pinacoteca Albertina. Le note dei lavori eseguiti da Niccoli, che riportano unicamente le indicazioni di «pulitura e restauro», difficilmente consentono di ricostruirne la metodologia operativa: in questo caso si era trattato presumibilmente di un pronto intervento per la messa in sicurezza delle opere, a cui fa seguito un restauro più approfondito documentato tra il 1953 e il 1954²⁸.

Gli interventi conservativi sulle opere danneggiate dalla guerra si intrecciano con le esigenze di allestimento dettate dal riordinamento della Galleria Sabauda inaugurato nel 1959 da Noemi Gabrielli²⁹. In questo contesto viene avviato il restauro del *Piccolo Mercato*, affidato a Ettore Patrino³⁰, e un probabile intervento sul *Ratto delle Sabine*, come dimostra la documentazione fotografica conservata nell'Archi-

²⁵ SBSAEP, Archivio Storico, C. 143, fasc. XIX.2.15, P.A.A. Guiglia (Castello).

²⁶ BERTOLOTTI 2007.

²⁷ SBSAEP, Archivio Storico, C. 146, fasc. XXIX.4.17, *Ricollocamento opere d'arte*; per il *Piccolo Mercato*: *Ibidem*, C. 103, fasc. XVII.5.1-22, *Galleria Sabauda. Contabilità: opere d'arte danneggiate dalla guerra 1946-47*.

²⁸ «Per rinforzo telaio, per rinforzi alle tele, consolidamento del colore, per asporto vernici ossidate e vecchi ritocchi ai seguenti dipinti: P. VERONESE, *La Cena*, (3,13 x 4,57) L. 540.000, - P. VERONESE, *La regina di Saba* (3,44 x 5,45) L. 560.000, - P. VERONESE, *Mosè* (3,37 x 5,10) L. 480.000, - J. BASSANO, *Il piccolo mercato* (1,61 x 2,26) (compresa rintelatura) L. 150.000, - J. BASSANO, *Ratto delle Sabine* (5 x 4,15) L.370.000, - J. BASSANO, *Grande mercato* (3,05 x 4,16) L.290.000, - J. BASSANO, *La fucina di Vulcano* (3,36 x 3,90) L. 180.000»: SBSAEP, Archivio storico, C. 54, fasc. V.3.12, *Richieste fondi al Ministero 1953-54*. Nella richiesta inoltrata al Ministero non viene indicato il restauratore che ha eseguito gli interventi.

²⁹ GABRIELLI 1959; l'intento didattico dell'allestimento era testimoniato dalla volontà di dare ai visitatori, sulla «parete destra della sala XV, occupata quasi per intero dalla grande tela raffigurante la *Regina di Saba*,... un esempio di uno dei fondi preferiti da Paolo Veronese per le sue composizioni»: GABRIELLI 1971, p. 28. Per gli allestimenti novecenteschi si veda il testo di Giorgia Corso in questo volume.

³⁰ FERRERO 2008-2009.

vio Restauri della Soprintendenza torinese³¹. Il *Piccolo Mercato* presentava un lungo strappo nella parte sinistra e uno spesso strato di vernici «grasse e scure»; sulla base delle analisi chimico-fisiche condotte dallo stesso Patrino e dopo le necessarie operazioni di foderatura, vengono asportati i vecchi ritocchi alterati che, oltre ad aver ripreso le figure, avevano mutato il paesaggio sullo sfondo. Il recupero della composizione e del colore originale, «luminoso e trasparente», consentì una rinnovata lettura stilistica dell'opera e la correzione dell'attribuzione da Jacopo a Leandro Bassano³². Il restauro, ritenuto esemplare, venne inserito tra il materiale preparatorio per un'edizione speciale del "Bollettino d'arte", mai pubblicata, dedicata ai più significativi e complessi interventi di restauro effettuati sotto la direzione delle varie Soprintendenze italiane all'interno dei programmi di ricostruzione e tutela postbellici³³.

³¹ Per il *Ratto delle Sabine* si conserva una fotografia datata 1947 dove il dipinto è ripreso senza telaio e due immagini datate 1958 prima e dopo un intervento di restauro.

³² *Restauri d'arte* 1965, p. 139; GABRIELLI 1971, p. 42.

³³ SBSAEP, Archivio Storico, C. 112, fasc. XVII.10.12, *Galleria Sabauda. Richieste riproduzioni fotografiche: bozze schede di restauro eseguite per notiziario Ministero della P.I., 1957-61*. Le schede di restauro sono compilate su appositi modelli prestampati forniti dal Ministero.

Gli interventi di conservazione e restauro

MICHELA CARDINALI, PAOLA BUSCAGLIA,
MARIE-CLAIRE CANEPA, VALENTINA PARLATO¹

I grandi dipinti con la *Regina di Saba* di Paolo Veronese e bottega e il *Ratto delle Sabine* di Francesco Bassano sono stati oggetto di un intervento di conservazione e restauro promosso dalla Direzione della Galleria Sabauda a partire dal 2009, avviato con fondi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e portato a termine grazie all'intervento della Consulta per la Valorizzazione dei Beni Artistici e Culturali di Torino.

La complessità degli interventi e la rilevanza delle opere hanno richiesto l'avvio di un articolato percorso conoscitivo per la documentazione e lo studio tecnico-scientifico con il coinvolgimento e la condivisione degli approfondimenti affrontati di competenze professionali diverse (restauratori, storici dell'arte, chimici, fisici). A partire dalla riflessione critica maturata durante le diverse fasi del processo di progettazione, sono state ottenute tutte le informazioni necessarie riguardo la natura dei materiali costitutivi (originali e di restauro) per definire la soluzione dei problemi conservativi e ridurre quanto possibile l'invasività dell'intervento. Le indagini condotte hanno consentito di documentare e restituire interessanti elementi sulle tecniche di esecuzione, facendo emergere aspetti finora sconosciuti. Le attività di conservazione e restauro hanno riguardato principalmente la rimozione delle sostanze non originali alterate dalle superfici pittoriche (protettivi, residui di colla animale, ritocchi e stuccature di tipologie diverse), mediante sistemi di pulitura selettivi e controllabili, il consolidamento e il risanamento dei supporti tessili interessati da lacerazioni e tagli e l'integrazione pittorica per il recupero della leggibilità del testo figurativo e dell'unità d'insieme delle opere².

Il restauro della *Regina di Saba*

L'intervento si è rivelato particolarmente complesso a causa dello stato di conservazione del dipinto, aggravato da numerosi interventi di restauro invasivi esegui-

¹ Si deve a Michela Cardinali e Marie-Claire Canepa il testo sul restauro della *Regina di Saba* e a Michela Cardinali, Paola Buscaglia e Valentina Parlato quello sul *Ratto delle Sabine*.

² Il gruppo di lavoro coinvolto ha visto la partecipazione di: Anna Maria Bava e Roberta Bianchi (Direzione Lavori per la Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici del Piemonte); Pinin Brambilla, Barbara Rinetti, Michela Cardinali, Soledad Mamani, Valentina Parlato, Davide Puglisi, Paola Buscaglia (per l'opera di Bassano), Pinin Brambilla, Barbara Rinetti, Michela Cardinali, Marie-Claire Canepa, Alessandro Gatti (per l'opera di Veronese), (Laboratorio di Restauro Tele e Tavole); Thierry Radelet, Daniele Demonte, Elena Biondi, Alessandro Bovero, Paolo Triolo (Laboratorio di Imaging); Marco Nervo, Paola Croveri (Laboratori Scientifici); Anna Piccirillo, Tommaso Poli (Università degli Studi di Torino); Stefania De Blasi, Marianna Ferrero, Lorenza Ghionna (Centro di documentazione).



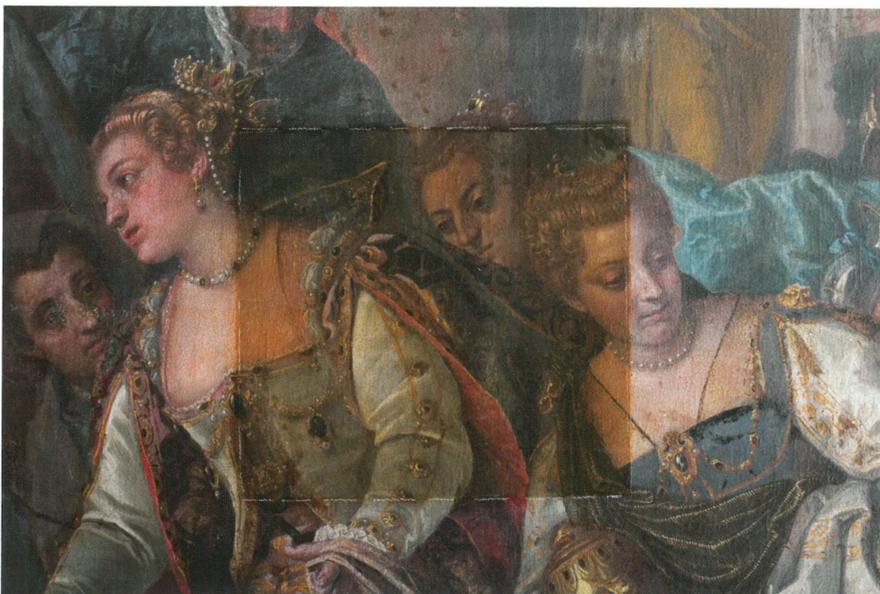
PAOLO CALIARI detto IL VERONESE e bottega, *La Regina di Saba offre doni a Salomone*, prima del restauro

ti in epoche diverse e dalle notevoli dimensioni dell'opera. Il dipinto presenta un supporto tessile di lino tessuto con un'armatura a saia, composto da 6 teli disposti in orizzontale in modo da sfruttare la lunghezza dell'ordito³. Dalle analisi è stato possibile rilevare la presenza di due strati preparatori: il primo, a contatto del supporto, costituito da silico alluminati di ferro e da un legante oleoso, di colorazione chiara (beige) con uno spessore medio; il secondo composto da pigmenti (bianco di piombo e nero carbone), silico alluminati di ferro e un legante oleoso, di colorazione bruna, è stato invece applicato con una spatola in modo da ottenere uno strato molto sottile. Durante la fase di rimozione dei protettivi superficiali alterati, non originali, si è riscontrata la presenza di tracce di disegno preparatorio in corrispondenza dell'arco centrale e di lievi segni di incisione utilizzati per la ripartizione degli spazi e la definizione della struttura architettonica. Le radiografie realizzate hanno inoltre permesso di individuare con chiarezza la presenza di diversi pentimenti⁴.

La pellicola pittorica mostra tecniche di realizzazione articolate: un esempio particolare è la decorazione della stoffa presente sul cammello al centro della scena, dove i motivi vegetali stilizzati sono stati realizzati rimuovendo meccanicamente, probabilmente con il retro del pennello, parte della campitura gialla facendo

³ Il dipinto misura 344x 545 cm senza cornice. Le altezze dei singoli teli, a partire dall'alto sono: 24 cm tela aggiunta; 31 cm tela originale composta da due teli giuntati in verticale; 123 cm; 123 cm; 41 cm. Si può pertanto presupporre che i due teli di maggiori dimensioni indichino la dimensione massima del telaio a disposizione dell'artista.

⁴ Cfr. R. Bianchi, in questo volume.



PAOLO CALIARI detto IL VERONESE e bottega, *La Regina di Saba offre doni a Salomone*, particolare durante la pulitura

emergere la cromia scura di fondo. I pigmenti presenti, stemperati in un legante di natura oleosa, sono vari e denotano l'uso di una tavolozza molto ricca: blu di smalto, azzurrite, blu di lapislazzuli, verdi a base di rame, lacca rossa, rosso di mercurio (cinabro), minio, giallo di piombo e stagno (giallorino), bianco di piombo (biacca) e nero carbone, oltre a diversi tipi di pigmenti minerali naturali (terre, ocre). La figura della regina di Saba ha richiesto particolari approfondimenti tecnico-scientifici che hanno dimostrato l'originalità della decorazione della veste, a una prima analisi ritenuta oggetto di interventi precedenti. Grazie infatti all'osservazione al videomicroscopio e in sezione stratigrafica, si è analizzato l'andamento delle cretature, ricondotte al simultaneo invecchiamento delle due campiture sovrapposte eseguite con lacca rossa e resinato di rame.

A diversi interventi precedenti sono da ricondurre le variazioni dimensionali dell'opera sia sui bordi laterali che sul lato superiore⁵. Quest'ultimo infatti è stato oggetto di un ridimensionamento che aveva previsto la perdita di parte dei capitelli e dei volti delle figure femminili al di sopra del timpano. Sempre in quest'area, nel corso di un ulteriore intervento, una parte del dipinto venne ripiegata sul retro e venne applicata una fascia al fine di restituire una raffigurazione completa⁶.

⁵ Cfr. S. De Blasi, M. Ferrero in questo volume.

⁶ La presenza di fori di chiodi nella parte originale ripiegata sul retro del dipinto fa presupporre che l'opera, seppur decurtata di una parte della raffigurazione, sia stata comunque esposta al pubblico.



PAOLO CALIARI detto IL VERONESE e bottega, *La Regina di Saba offre doni a Salomone*, particolare con la fascia aggiunta lungo il lato superiore

L'analisi tecnica degli strati superficiali ha permesso di rilevare la presenza di almeno tre fasi di riprese cromatiche. Una molto recente eseguita al di sopra dello strato di vernice, un'ampia ripresa delle cromie subito al di sotto della vernice e con la stessa solubilità di quest'ultima e ritocchi più localizzati, molto più antichi, effettuati con colori a olio. Inoltre nella zona centrale erano presenti numerose mancanze degli strati superficiali associate a un corrugamento e schiacciamento della pellicola pittorica, causati dalla somministrazione di elevato calore e pressione con un ferro caldo, utilizzato a diretto contatto della superficie. Tale operazione è riconducibile a un intervento di restauro storico volto ad appianare la deformazione causata dalla piegatura dell'opera, probabilmente resasi necessaria per operazioni di movimentazione e trasporto.

Dopo un primo consolidamento, l'operazione di pulitura, preceduta dai test di solubilità, è stata condotta con un solvente polare addensato⁷. Le stucature debordanti sull'originale sono state rimosse meccanicamente, previo rigonfiamento, attraverso solventi selezionati in base alla costituzione dello stucco. Terminata la pulitura del dipinto, è stato affrontato l'intervento sul supporto. In particolare, il metodo di tensionamento del dipinto sul nuovo telaio è stato pianificato in seguito ad attente valutazioni preliminari che hanno tenuto conto delle considerevoli dimensioni dell'opera, dello stato conservativo del supporto tessile e dell'esigenza di preservare la tela originale. È stato predisposto un nuovo telaio applicando fasce perimetrali per la messa in opera di molle con le quali si è raggiunto un tensionamento graduale di tipo armonico⁸.

⁷ Meti Etil Chetone, con un parametro di solubilità fd pari a 53, addensato con Klucel G.

⁸ Si è scelto di imprimere alle molle una forza di 1,6 Nw poiché sufficiente a garantire un'omogenea distribuzione del peso dell'opera.

Dopo aver risarcito le lacune presenti con un composto a base di gesso biidrato e colla di origine animale, le stesse sono state integrate con colori ad acquerello e vernice e con la tecnica del tratteggio verticale. La fascia posta sulla parte superiore del dipinto, che dopo la pulitura superficiale presentava una lieve discromia rispetto al testo pittorico originale, non è stata interessata da un intervento pittorico, al fine di documentarne, seppur senza troppa evidenza, la non originalità. Al termine dell'operazione di restituzione estetica è stato steso un sottile strato di vernice protettiva applicata a pennello in modo uniforme⁹. Successivamente il ritocco è stato rifinito con colori a vernice¹⁰ e la superficie del dipinto protetta con la stesura di un film applicato omogeneamente tramite nebulizzazione¹¹.

Il restauro del Ratto delle Sabine

Il dipinto è stato eseguito su un supporto tessile in lino con un'armatura saia, costituito da cinque teli posti in orizzontale¹². Il pittore non ha realizzato un vero e proprio disegno preparatorio ma ha steso un primo strato di preparazione su tutto il supporto tessile su cui ha impostato l'abbozzo dell'immagine, rifinendo maggiormente le parti centrali del dipinto, che risultano in radiografia molto materiche e simili all'esecuzione pittorica finale, e lasciando le zone limitrofe più abbozzate (in corrispondenza del cielo si osservano pochi e veloci segni per la costruzione dell'architettura e delle figure)¹³.

Come restituito dalle radiografie, l'artista nell'abbozzare i volumi delle figure ha sfruttato la corposa preparazione ancora fresca utilizzando la punta e forse il manico del pennello per togliere materia e creare così una sorta di disegno preparatorio. L'abbozzo non risulta sempre fedele all'esecuzione finale: si può citare ad esempio la donna a destra in primo piano, inizialmente impostata con il braccio sinistro alzato.

I colori utilizzati sono tra loro complementari per il gruppo di figure principali al centro dell'opera, mentre il resto della composizione presenta tonalità più scure. Le zone chiare hanno uno spessore maggiore rispetto a quelle d'ombra, realizzate velando la preparazione dai toni già scuri. Grazie alle analisi scientifiche si è potuto riscontrare l'utilizzo di pigmenti quali blu oltremare (lapislazzuli), lacca rossa, rosso vermiglione (cinabro), giallo di piombo e stagno (giallorino), bianco di piombo (biacca) e nero carbone.

L'opera è stata oggetto di più interventi di manutenzione e restauro, alcuni dei quali datati e documentati. Il telaio è stato sostituito in anni postbellici: ciò

⁹ Laropal A81 30% in White Spiri e Butil acetato (80:20).

¹⁰ Gamblin colors.

¹¹ Regal varnish in solvente apolare (ligroina) al 25%.

¹² I teli sono uniti con cucitura a soprappiglio e risultano così posizionati, partendo dall'alto: due teli di pari dimensioni (50 x 208 cm circa) cuciti verticalmente a comporre la prima fascia, due teli di pari dimensioni (118 x 418,5 cm circa) cuciti orizzontalmente a comporre la seconda e terza fascia e infine un ultimo telo cucito sempre in senso orizzontale (10 x 418,5 cm circa).

¹³ Cfr. il testo di R. Bianchi, in questo volume.



FRANCESCO BASSANO, *il Ratto delle Sabine*, prima del restauro

è evidente dal sistema di vincolo utilizzato, di fattura industriale, e dall'assenza di una corrispondenza tra i fori presenti lungo i bordi della tela e quelli rilevati lungo lo spessore del telaio. I documenti relativi ai restauri del 1834 e del 1846, che pur registravano sostituzione del telaio e foderatura, descrivono peraltro un telaio differente rispetto a quello attuale¹⁴. Oltre alle foderature documentate, tra il telaio e il supporto ausiliario sono state applicate delle strisce di rinforzo in tela visibili lungo il bordo sinistro; circa a metà del lato destro si trova invece una fascia applicata tra il supporto ausiliario e la tela originale. Su tutto il perimetro sono presenti residui di carta utilizzati per una provvisoria protezione. In un intervento successivo è stata inoltre aggiunta sul retro, al centro della zona inferiore, una porzione di tela.

Analizzando la superficie pittorica in fase di pulitura sono emerse stuccature di diversa tipologia per natura e composizione risalenti a due distinti interventi di restauro. Si può però riscontrare la presenza di tre differenti ridipinture: le più recenti, probabilmente realizzate con colori stemperati in un legante resinoso, eseguite al di sopra del film protettivo e localizzate soprattutto in corrispondenza delle stuccature e del cielo. Sotto lo strato protettivo sono diffuse su tutta la superficie ridipinture presumibilmente realizzate con colori a olio, in alcuni casi presenti al di

¹⁴ Cfr. il contributo di S. De Blasi e M. Ferrero, in questo volume.



FRANCESCO BASSANO, *il Ratto delle Sabine*, particolare durante la pulitura

sotto delle precedenti e in corrispondenza delle stuccature, in altri diffuse ed estese direttamente sulla pellicola pittorica. Le più antiche, sempre stemperate in un legante oleoso, appaiono più puntuali e localizzate come pennellate di rinforzo della pittura originale.

Il film protettivo, come evidenziato dalle indagini eseguite con raggi ultravioletti, risulta di spessore fortemente disomogeneo e in parte rimosso durante interventi di restauro precedenti. Il buon livello di tensionamento e i limitati difetti di adesione tra i supporti, strettamente connessi a quelli individuati tra gli strati pittorici, hanno suggerito l'esecuzione di un intervento localizzato senza smontaggio dalla struttura di sostegno¹⁵.

La stratificazione eterogenea di materiale riconducibile a interventi precedenti comportava un sostanziale appiattimento del film pittorico, rendendo pressoché impercettibile la varietà cromatica della tavolozza, la profondità e la descrizione di anatomie e panneggi. In aggiunta a questo si osservavano significative disomogeneità al di sotto degli strati protettivi superficiali e, in particolare, si registrava la mancanza di alcuni strati in corrispondenza delle porzioni perimetrali, con il

¹⁵ Si è optato per un intervento mirato al recupero del telaio attuale con il ripristino degli elementi in opera e l'integrazione degli elementi mancanti. Successivamente alla prima, graduale, pulitura si è proceduto con la rimozione dei supporti tessili ausiliari parziali, che presentavano solo una limitata adesione alla superficie, e dei rilevanti accumuli di adesivo presenti, di origine presumibilmente naturale, fortemente reattivi alle variazioni termo-igrometriche e causa di stress meccanici. Tenuto conto della scelta di non rimuovere il supporto tessile ausiliario in opera, si è proceduto con l'inserimento dal fronte di porzioni tessili a saturazione delle lacune a vista del supporto.

risultato di un forte squilibrio nella lettura dell'immagine, falsata nell'impostazione prospettica e appiattita in una bidimensionalità non pertinente alla tecnica esecutiva dell'autore.

L'intervento ha previsto una graduale rimozione degli strati protettivi più superficiali, previa individuazione della corretta miscela solvente mediante test di solubilità a polarità crescente¹⁶. Si è ritenuto opportuno differenziare l'intervento solo in corrispondenza delle campiture a base di verderame¹⁷, che sono state esclusivamente oggetto della prima fase di pulitura, modulandola in relazione allo stato di conservazione della pellicola pittorica e limitandosi all'assottigliamento degli strati proteici laddove la materia originale si dimostrava eccessivamente compromessa¹⁸.

L'integrazione delle lacune di preparazione e pellicola pittorica, che ha previsto stuccature trattate in modo da minimizzare le differenze di rugosità superficiale rispetto all'originale, è stata condotta in modo differenziato, procedendo con la ricostruzione di forma e colore (tratteggio verticale) mediante giustapposizione e sovrapposizione di colori puri (quadricromia). Tale operazione è stata effettuata con colori ad acquerello direttamente sulle stuccature e, successivamente alla prima verniciatura, con colori legati con vernice (affine a quella scelta come protettivo).

Sulla base di piccoli test per la valutazione della capacità di saturazione e della brillantezza risultante, la superficie è stata protetta con più stesure di resina a basso peso molecolare disciolta in solvente¹⁹, addizionata con filtro UV²⁰, stesa prima a tampone sulle aree che necessitavano di maggiore saturazione e, successivamente, a pennello. Dopo aver rifinito l'integrazione pittorica con colori a vernice²¹, si è proceduto con la nebulizzazione di un protettivo finale stabile e solubile, anche nel tempo, in solventi pressoché apolari²².

¹⁶ Solvent gel di etanolo e ligroina (LE6: 40% ligroina e 60% etanolo) risciacquato con una soluzione a medio-bassa polarità (LA4: 60% ligroina e 40% etanolo).

¹⁷ Acetato di rame + resinato, il cui forte imbrunimento è da considerare intrinseco alla materia costitutiva e la cui natura risulta affine per caratteristiche allo strato resinoso delle vernici presenti.

¹⁸ Mirato assottigliamento (e non rimozione) degli strati proteici laddove lo stato conservativo della materia originale si dimostrava eccessivamente compromesso.

¹⁹ Laropal -30% - in white Spirit e butil-acetato).

²⁰ Tinuvin 1%.

²¹ La finitura delle integrazioni pittoriche è stata effettuata per adeguare cromaticamente le velature ad acquerello e per ridurre il disturbo visivo dovuto alle abrasioni.

²² Regal Varnish gloss in Shell-Sol D.