



Fig. 1. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

*Il restauro del cartone per la Galleria Farnese:
risultati e nuove acquisizioni*

L'intervento di restauro risale alla primavera del 2001, dopo che il grande cartone di Annibale Carracci era stato esposto a Washington e quindi a Roma, nella mostra *L'Idée del bello*, concesso in prestito dalla Galleria nazionale delle Marche, dove è conservato dal 1915¹ (fig. 1; tav. 6). Seguiva quindi di soli sei anni il completamento del restauro dei due grandi cartoni di Agostino Carracci, pertinenti allo stesso ciclo decorativo, conservati alla National Gallery².

Non si hanno notizie di restauri datati e documentati dell'opera, ma certo le vicende note dei diversi passaggi di proprietà, da Domenico Zampieri a Francesco Raspantini, a Carlo Maratti, fino all'acquisto da parte del papa Clemente XI Albani³, provano il grande interesse per il cartone che si può immaginare accompagnato ad una cura costante per la sua conservazione. Una cura funzionale non solo al miglior godimento di un'opera pregevole, ma anche alla sua fruizione come modello ed esempio per le generazioni di pittori che lavorarono a Roma nei decenni successivi alla grande impresa pittorica dei Carracci a Palazzo Farnese. Proprio le continue manipolazioni di un oggetto di per sé fragile, forse già nel cantiere di Palazzo Farnese, poi nelle botteghe degli artisti che custodirono il grande foglio, dovettero provocare i primi danni, strappi, fori e logoramento delle carte, cui si rimediò con reiterate applicazioni dal *verso* di rinforzi in carta.

La foderatura, con tessuto di lino e colla animale, si potrebbe situare al periodo di permanenza nello studio del Maratta o essere collegata alla proprietà Albani; si tratta comunque di un restauro piuttosto antico⁴. L'intervento fu eseguito senza liberare il cartone dai numerosi rinforzi, né tantomeno smontare il mosaico di fogli che lo compone: lo prova la perfetta continuità del segno anche in corrispondenza delle giunzioni che presentano grinze e deformazioni evidenti. Viste le grandi dimensioni del cartone (mm 3460x3325), il supporto ausiliario fu ottenuto giuntando in orizzontale, con spesse cuciture, cinque teli di lino sottile ad armatura piana e densità 11x11 fili/cm²; i tre centrali alti circa 80 centimetri, i due estremi tagliati a misura per completare il supporto.

Il cartone è giunto nel nostro laboratorio temporaneamente collocato su un rullo⁵, tuttavia l'osservazione del supporto ha fornito indizi sufficienti ad ipotizzare almeno una sostituzione della struttura di sostegno nel corso della sua storia conservativa: sul *verso* della tela, ai quattro angoli, erano cucite delle tasche

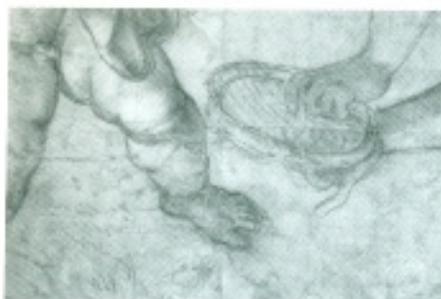


Fig. 2. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare prima del restauro. Si evidenziano le sovrapposizioni all'incrocio di quattro fogli, l'alterazione in bruno della carta azzurra, gore di umidità, abrasioni e micro cadute del carboncino.

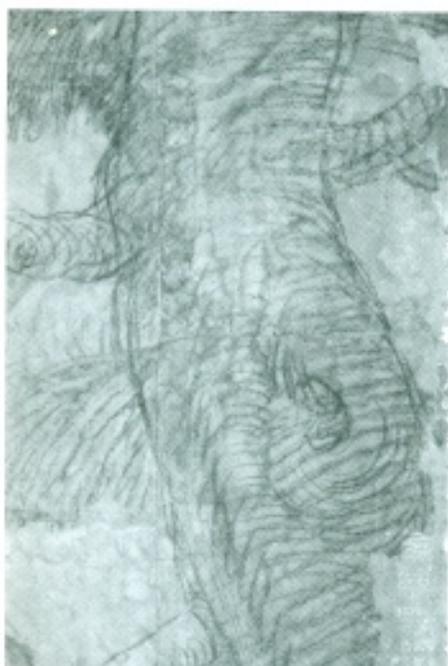


Fig. 3. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare prima del restauro. Evidenti le lacune lungo il margine e la mazzatura prodotta dalle gore di umidità.

triangolari, predisposte come sistema di aggancio ad una struttura di sostegno che doveva inserirvisi, probabilmente senza altro vincolo; si osservava però anche l'impronta di un telaio perimetrale dotato di una traversa orizzontale e di rinforzi diagonali agli angoli; solo su questo telaio più recente i margini della tela e del foglio sarebbero stati ripiegati e inchiodati lungo i profili.

La carta, in origine grigio azzurra, appare allo stato attuale uniformemente imbrunita, per lo sbiadimento naturale indotto dalla luce e per l'ossidazione innescata dall'acidità delle colle animali, impiegate con abbondanza nei vari restauri⁶; fenomeni di umidità hanno provocato gore brune e a tratti favorito la migrazione del gesso e del carboncino addensati in colature visibili per tutta l'altezza, in particolare sulla destra del disegno (figg. 2-3). Solo in alcune zone il tratto a carboncino appare come striato in senso orizzontale, forse per l'azione meccanica di una pannellesca utilizzata per spolverature troppo energiche o per favorire l'adesione alla tela di supporto, nell'antica foderatura. Il carboncino risulta tuttavia molto stabile, il segno apprezzabile nella sua forza e il chiaroscuro nella sua fusione; l'uso del gessetto è ben riconoscibile nei massimi chiari, benché queste stesure siano purtroppo molto impoverite (fig. 4).

Il disegno non presenta lacune significative, per dimensione o posizione, nelle parti figurate; solo i bordi risultano più fragili e costellati di fitte mancanze, in alcuni casi di notevoli dimensioni; la più si-

gnificativa riguarda l'angolo in basso a sinistra; si tratta di una grande lacuna regolarizzata secondo una elle lunga mm 2090 sul lato sinistro del foglio, mm 970 sul lato inferiore, la cui larghezza varia tra i 250 e i 390 millimetri.

Come è noto il grande foglio corrisponde con una certa precisione alla metà destra dell'affresco con il *Corteo di Bacco con Sileno* ed è in scala reale; i margini superiore e inferiore combaciano con quelli del dipinto, si sono perduti invece alcuni centimetri lungo il bordo destro; il margine sinistro, se integro, divide-

rebbe l'affresco in due metà quasi eguali, passando in una zona relativamente meno fitta della composizione. Ci sembra probabile quindi che il pittore abbia scelto di lavorare fin dall'inizio su due cartoni distinti, o piuttosto abbia diviso in due parti il grande disegno, subito dopo l'esecuzione, per evidenti difficoltà di movimentazione di un unico foglio lungo circa sette metri. La giunzione verticale, al centro della rappresentazione, potrebbe quindi aver subito degli aggiustamenti fin dall'origine, ma la grande perdita dovrebbe essere intervenuta in seguito⁷: il margine è rifilato secondo un taglio preciso e la lacuna fu risarcita, forse all'epoca della foderatura, con un inserto di carta fatta a mano, più recente delle altre carte rinvenute sul *verso*, e tinteggiata a tempera, per uniformarne il colore a quello già alterato in bruno della carta originale.

La parte centrale è composta da fogli rettangolari a misura piena di mm 430x550, cui si aggiungono fogli perimetrali di dimensioni minori. Tutti i fogli sono giuntati



Fig. 4. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare dopo l'intervento di restauro.

fra loro sovrapponendo ed incollandone i margini per un massimo di mm 30; le piccole grinze e le ondulazioni in corrispondenza dei giunti sono almeno in parte riconducibili al montaggio originale e dipendono evidentemente da differenze nell'essiccazione tra i singoli fogli, anche in ragione dei loro spessori disomogenei. Il metodo di assemblaggio rispetta una logica ripetitiva che si è schematizzata graficamente (figg. 5-6): i fogli sono dapprima giuntati a due a due e poi le coppie incollate l'una all'altra lungo il bordo verticale, oppure i quattro fogli sono giuntati tra loro a rincorrersi. Le quartine così ottenute sono montate in strisce verticali di quattro, infine sovrapposte e incollate tra loro per raggiungere la larghezza voluta⁸. Nel margine superiore, l'altezza leggermente ridotta delle carte potrebbe imputarsi alla regolarizzazione di sfrangiature prodottesi sul bordo; lungo il margine destro è applicata una striscia ottenuta con settori regolari di fogli

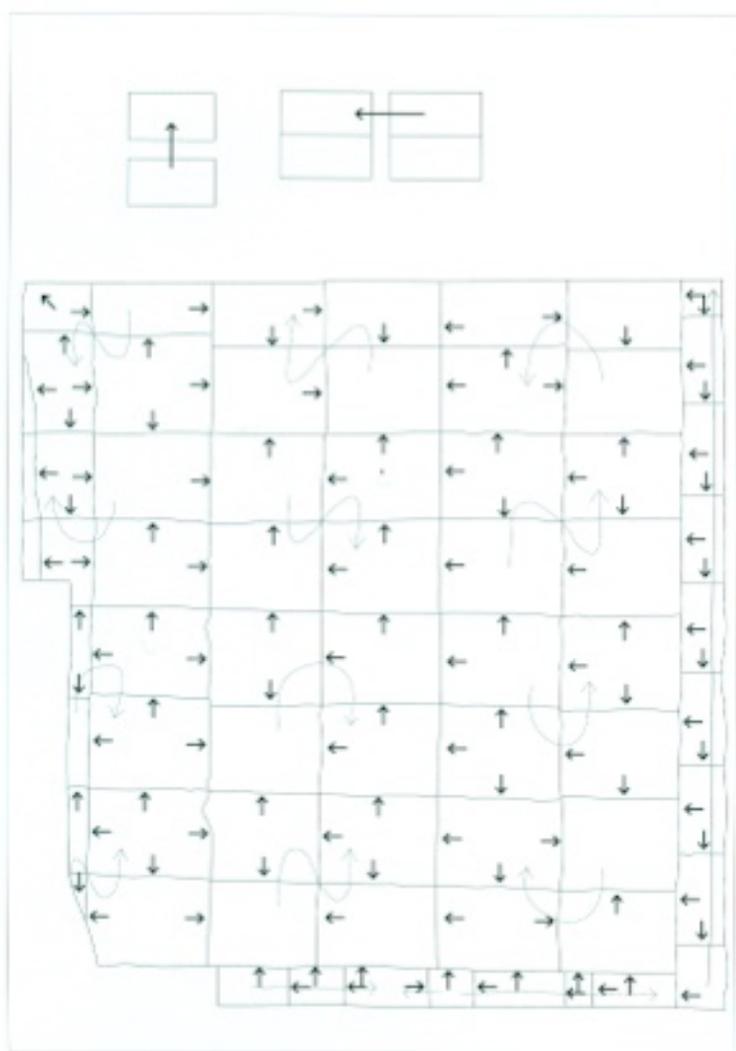


Fig. 5. Schema del metodo di giunzione dei fogli del cartone. In alto è schematizzato uno dei due procedimenti di assemblaggio delle quartine.

della stessa altezza, montati a seguire dal basso verso l'alto; come già detto questa striscia doveva in origine essere più ampia di diversi centimetri, andati perduti; la fascia in basso è invece costruita con frammenti di dimensioni disomogenee, montati in modo irregolare; la presenza di pezzi residuali è collegabile ad un uso parsimonioso del materiale cartaceo. Più complessa l'interpretazione del margine sinistro, come già sottolineato: la presenza di quattro quartine incomplete fa propendere per il taglio eseguito dopo l'esecuzione del disegno intero; nella parte alta sopra la grande lacuna, si individua una giunzione anomala con andamento irregolarmente obliquo, che sembrerebbe frutto di un rimaneggiamento; dei tre frammenti giuntati, i due superiori non recano tracce di disegno, il frammento inferiore reca parte di un tirso e il disegno risulta sfalsato rispetto al foglio contiguo; si potrebbe quindi trattare del rimontaggio poco accorto di un pezzo che si era lacerato.

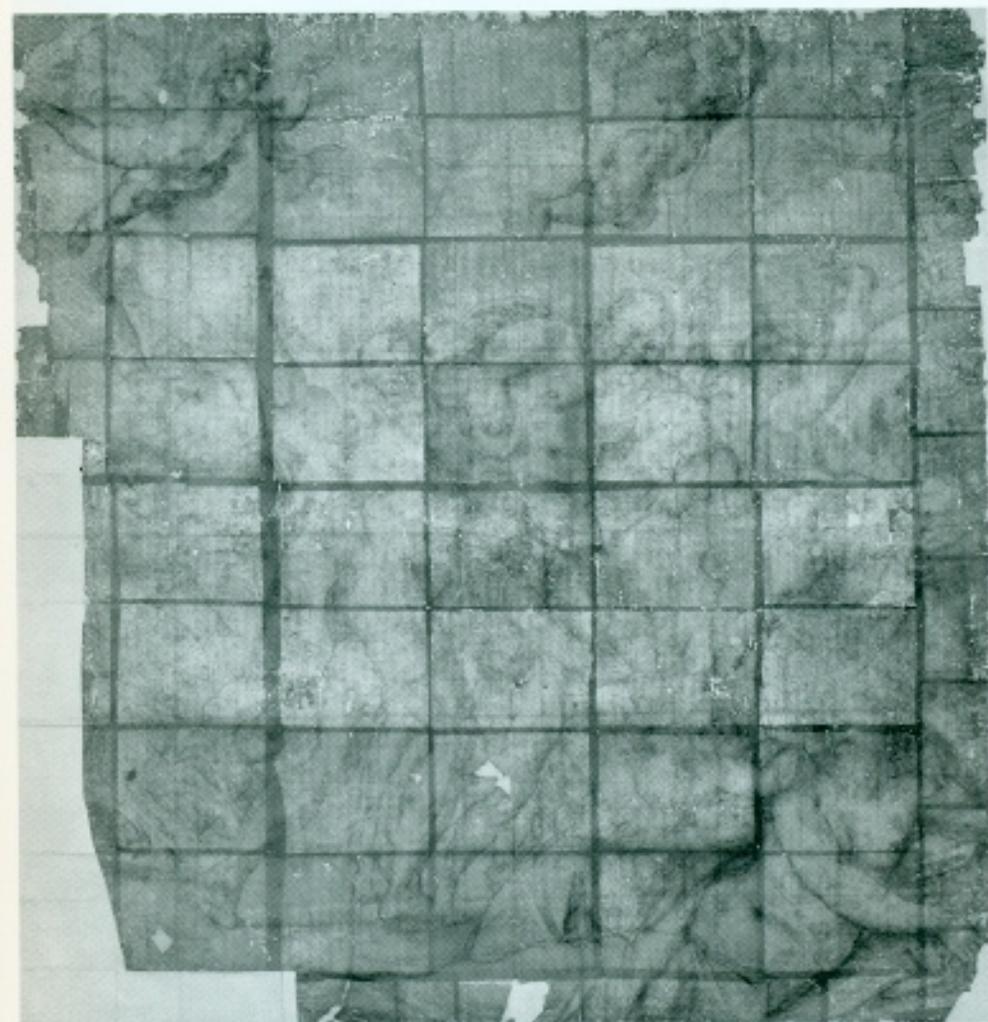


Fig. 6. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*. La ripresa in luce trasmessa documenta il sistema di assemblaggio dei fogli, il traforo per la trasposizione del disegno sui cartoni secondari, le lacune prodottesi nel tempo.

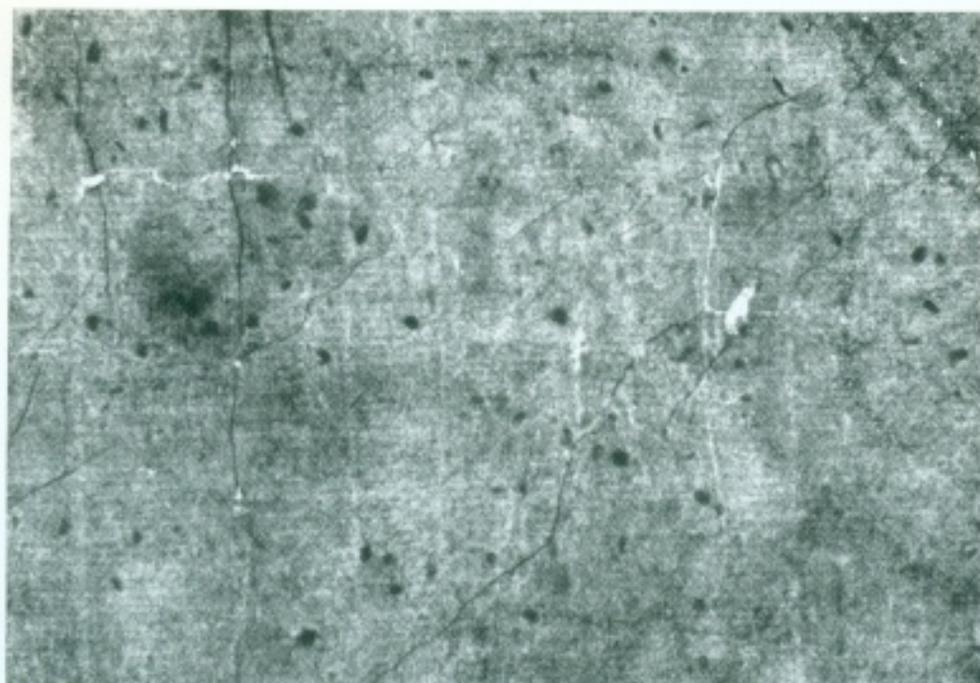


Fig. 7. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare. La luce trasmessa evidenzia le tracce della filigrana: parte di uno scudo, il doppio profilo della lettera M, sormontata da una stella appena leggibile.



Fig. 8. Verso del cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, dopo la rimozione della tela di rifodero e la comparsa delle carte di rinforzo. Al centro un grande foglio azzurro con lo studio di un volto; lungo il margine uno dei frammenti di carta in stampa litografica colorata.



Fig. 9. Verso del cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco* nel corso delle operazioni di risanamento, prima della rimozione di un foglio azzurro con studio di testa virile.

Lo studio al microscopio ottico ha messo in evidenza che la carta originale è stata ottenuta dalla macerazione di una mescolanza di fibre di lino di colore avana e di colore blu. Dall'osservazione in trasparenza della carta appaiono ben visibili i caratteristici filoni e le vergelle, mentre soltanto su due carte è stata rilevata l'impronta non completa di una filigrana, raffigurante una sorta di scudo con al centro la lettera "M" (fig. 7). Il dato è di grande importanza perché attesta la provenienza dei fogli dalle cartiere di Fabriano, analogamente a quanto rilevato per i cartoni della National Gallery⁹.

Il disegno è realizzato a carboncino con lueggiature di gessetto bianco; le analisi alla microsonda elettronica confermano la presenza di nero di carbone e di gesso miscelato con calcite e caolino.

La cauta rimozione a secco della tela di rifodero ha rivelato la presenza di numerosissimi rattoppi e fogli di rinforzo, sparsi sull'intera superficie ma soprattutto lungo i margini, applicati in interventi successivi, fino a determinare anche cinque sovrapposizioni (figg. 8-9). Si riconoscono carte fatte a mano di almeno sei qualità diverse, alcune affini per tipologia a quelle del cartone stesso; in particolare alcuni fogli azzurri, sicuramente i più antichi, dato che ad essi si sovrappongono sia una carta verde-azzurra più pesante, sia le carte bianco-avorio, le più diffuse e riconducibili a quattro tipologie differenti. Su tutte le carte si



Fig. 10. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 11. ANNIBALE CARRACCI, *Trionfo di Bacco*, particolare. Roma, Galleria Farnese.

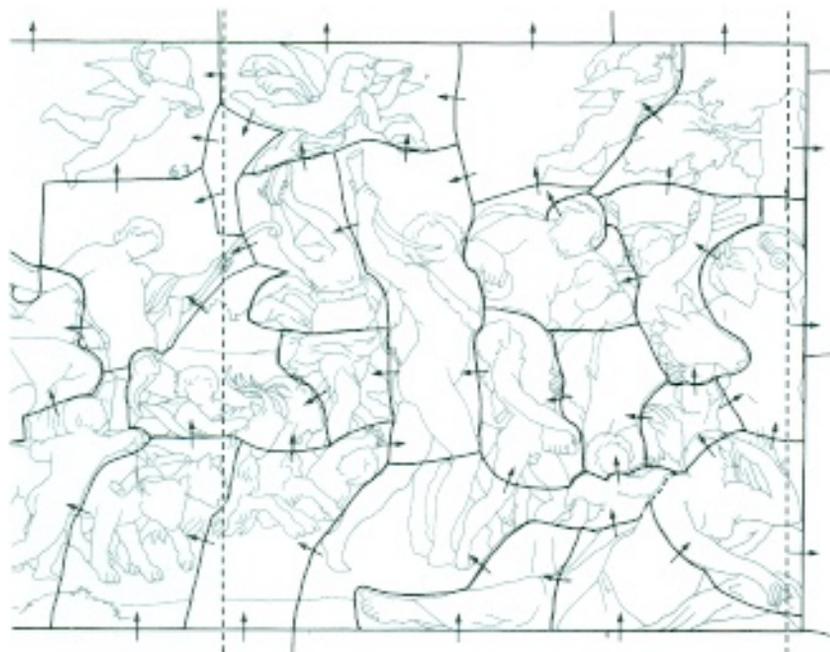


Fig. 12. Rilievo grafico delle giornate esecutive del settore destro dell'affresco di Annibale Carracci (Giantomassi). Le linee tratteggiate segnano i margini del cartone di Urbino.

rileva in genere la vergatura e in alcuni casi la filigrana; lungo il perimetro inferiore e in un angolo sono stati trovati diversi frammenti di una xilografia a colori, forse appartenente ad un unico foglio e ricostruibile in uno stemma, circondato da volute e putti, con scudo ornato di una banda e di stelle gialle su campo blu. Carte di qualità più scadente sono state usate per il grande inserto del lato sinistro e per alcuni margini. Si è avuto cura di non danneggiare in alcun modo i frammenti cartacei, anche i più piccoli, durante la loro rimozione dal verso del cartone; gran parte di essi infatti presentava schizzi a matita o a carboncino o disegni compiuti di notevole interesse, sul recto o sul verso e in alcuni casi su ambedue le facce¹⁰. Le carte recuperate hanno dimensioni assai varie; in alcuni casi proprio la presenza del disegno consente di ricondurre ad uno stesso foglio frammenti anche molto piccoli. Il procedimento adottato nei restauri antichi del nostro cartone rivela quanto fosse preziosa la carta e come venisse oculatamente riutilizzata, anche a fini conservativi, senza inutili sprechi. Il materiale recuperato è stato consegnato alla Galleria Nazionale delle Marche, riunito per tipologia, e potrebbe costituire un interessante materiale di studio per meglio ricostruire le vicende conservative dell'opera¹¹; le carte più interessanti sotto il profilo storico artistico sono analizzate in questo stesso volume nel contributo di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò.

Dopo la rimozione della tela di rifodero, dei rinforzi cartacei e dei residui cristallini di colla, si è constatato che il cartone conservava abbastanza integra la traccia del traforo, compreso il leggero rialzo delle fibre sui margini dei forellini, tanto che dal retro si riconoscevano le forme del disegno¹². Ancora più entusiasmante è stato rendersi conto che, anche dopo la nuova foderatura, una buona illuminazione trasmessa restituiva intatto il traforo dello spolvero, oltre a registrare fedelmente i sistemi di montaggio delle carte e lo stato di conservazione del grande disegno¹³ (fig. 6).

Dunque il cartone, oltre ad essere ammirato come opera in sé, poteva e doveva essere studiato anche come fase intermedia nell'esecuzione di un'opera altra, nelle sue caratteristiche funzionali. Ora la prima funzione che appare evidente è quella di controllo complessivo degli esiti della composizione; a questa dobbiamo la meraviglia del disegno, condotto a perfezione nel tratto, nel chiaroscuro, nella fusione delle ombre, nel risalto delle lumeggiature (fig. 10; tav. 8). Ma la seconda funzione è di essere la guida per la foratura dei cartoni secondari: si tratta infatti di un cartone principale, che non è mai stato usato direttamente per il riporto del disegno sull'intonaco. La sua foratura quindi è stata eseguita insieme a quella dei cartoni secondari, quelli cioè che, preparati in settori corrispondenti alle diverse figure e/o alle giornate di esecuzione previste, serviranno a riportare le tracce dello spolvero sull'intonaco fresco.

Questo complesso procedimento corrisponde certamente alla volontà di conservare integro e godibile un disegno cui si riconosceva un valore in sé, come opera e come strumento di formazione accademica. Ma il doppio passaggio potrebbe anche rivelarsi funzionale ad una trasposizione più precisa dei tratti sull'intonaco: è infatti evidente, specialmente in una composizione così fitta di figure intrecciate tra loro, che il taglio in settori della carta comporta una perdita

non indifferente di tratti di confine; dovendosi conservare le linee costruttive di una figura da trasportare, sia a spolvero che ad incisione indiretta, il taglio dovrà essere condotto ad una certa distanza dal suo contorno e renderà immancabilmente monco il disegno delle figure circostanti. Forse invece si può immaginare che il cartone secondario non fosse un unico foglio, da tagliare dopo la foratura, ma fosse costituito già da settori in parte sovrapposti l'uno all'altro e marcati da registri facilmente riconoscibili¹⁴.

Nella Galleria Farnese l'uso diretto del cartone, sistema senza dubbio più rapido, poteva dunque essere relegato alle composizioni più piccole, alle figure isolate nelle architetture dipinte, a quelle scene meno complesse che prevedevano un minor numero di figure e di giornate esecutive.

Una spiegazione in questa direzione è già adombrata nell'articolo citato sui cartoni di Londra: dei due cartoni di Agostino infatti, *Venere condotta sul mare* è come il nostro un cartone principale trasposto a traforo, mentre *Aurora e Cefalo* sarebbe frutto del rimontaggio di settori tagliati e utilizzati direttamente per la trasposizione del disegno con incisione a stilo¹⁵.



Fig. 13. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare in luce normale. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Osservando il rilievo delle giornate esecutive condotto da Carlo Giantomassi si constata in effetti che alle 17 giornate che compongono il riquadro di Venere ne corrispondono solo 8 nell'affresco di Aurora e Cefalo¹⁶. Nel settore destro del *Corteo di Bacco con Sileno* le giornate sono 19, ma più che il numero delle giornate vale come già detto la complessità e la densità iconica della composizione: evidente nel nostro riquadro la compenetrazione delle figure tra loro, ad esclusione dei due amorini che si stagliano sul cielo (figg. 11-12; tav. 7).

Ma proseguendo nel tentativo di ricostruire le tante fasi intermedie del procedimento tecnico e le complicazioni pratiche che ne derivano, occorre forse sottolineare che una volta forati insieme cartone principale e secondario, quest'ultimo doveva presentarsi come un foglio vergine in cui i forellini prodotti dal punteruolo erano praticamente inapprezzabili, se non in trasparenza. Ci sembra quindi credibile che si ripassassero le linee del disegno, anche come guida per la tamponatura con il sacchetto di carbone dello spolvero.

Se prendiamo ad esempio il volto del bambino sotto il muso dell'asino (figg. 13-14) vediamo che i forellini molto ravvicinati tracciano con fedeltà i lineamenti del volto, comprese le narici, la piega della palpebra inferiore, la fossetta sul mento, così come le dita del satiro, compresa l'unghia del pollice. L'elaborazione in negativo dell'immagine in trasparenza, anche se non

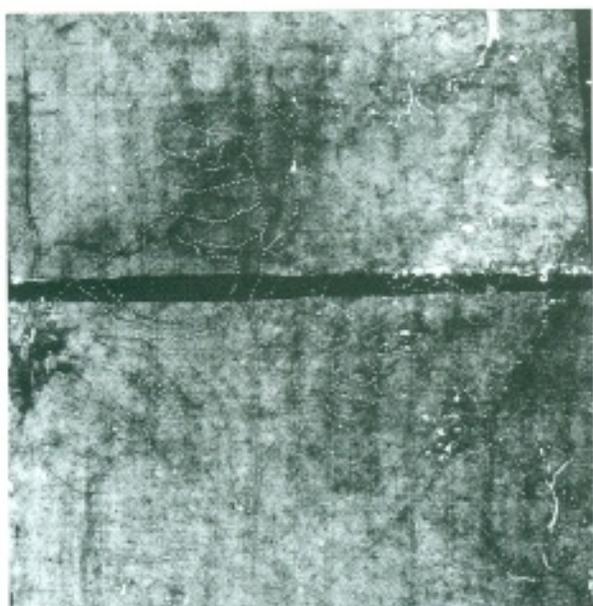


Fig. 14. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare in luce trasmessa. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 15. Elaborazione in negativo della figura 14 (R. Fiorenza).



Fig. 16. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare in luce normale. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

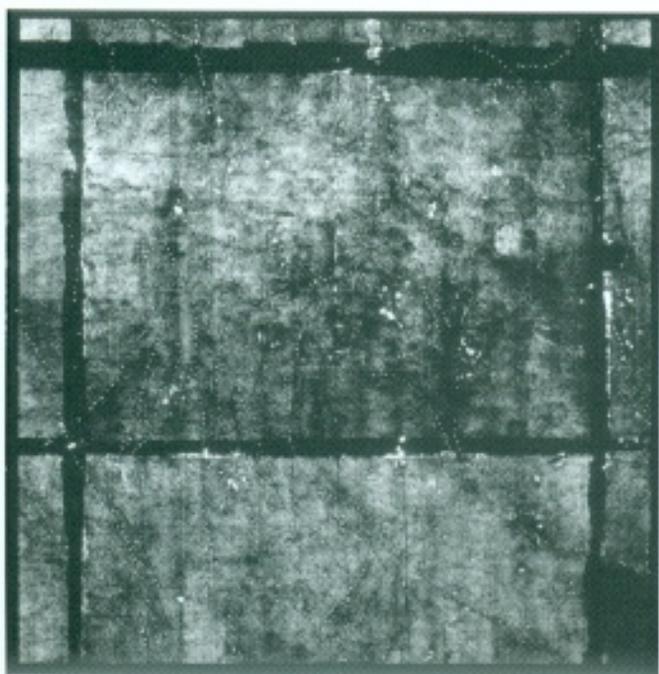


Fig. 17. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare in luce trasmessa. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

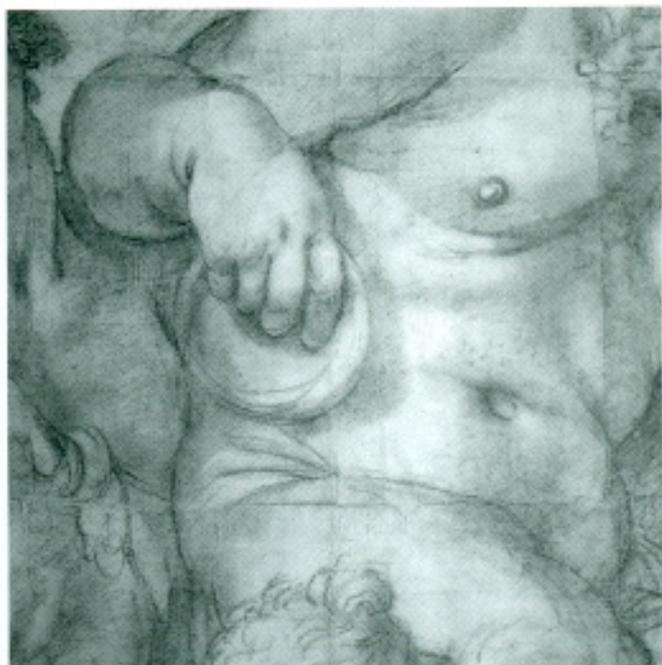


Fig. 18. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare in luce normale. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

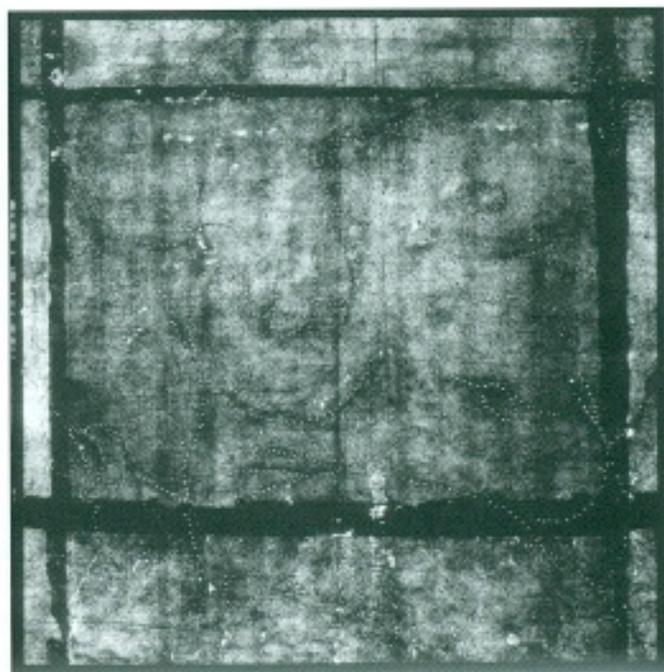


Fig. 19. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare in luce trasmessa. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

del tutto soddisfacente (*fig. 15*), serve a visualizzare in qualche modo l'effetto che doveva fare quella serie di puntini un po' sfumati sul chiarore dell'intonaco fresco; niente più che una traccia su cui la figura andava ridisegnata dipingendo. La versione dipinta in questo caso si discosta notevolmente dal disegno del cartone: il volto è disposto più in verticale e la posizione delle corna del capro è notevolmente più bassa¹⁷.

Il confronto tra disegno e foratura offre una serie di dati utili anche per la comprensione del cartone come opera in sé (*figg. 16-17*). Sulla superficie compaiono alcuni tratti a carboncino molto marcati e di un nero più brillante che durante il restauro ci erano apparsi estranei alla materia così raffinata del disegno. In qualche modo sono effettivamente estranei in quanto tracciati, a disegno compiuto, per segnare le linee essenziali per lo spolvero. Tutte le verifiche fatte mostrano che i fori seguono proprio queste linee più scure: di fronte ad un disegno i cui contorni sono sfumati in un sapiente chiaroscuro non è sempre ov-

via la scelta del tratto da percorrere con la punta metallica che fora il foglio, né si può chiedere a chi svolge con estrema attenzione un lavoro ripetitivo e noioso di mantenere vigile l'intelligenza del disegno, ammesso che la posseda. I tratti più scuri e marcati sono in realtà tratti sintetici, assolutamente autografi, che testimoniano il controllo del maestro in una fase meccanica dell'esecuzione, in cui forte è il rischio di riportare tratti inesatti o inutili del disegno. Infatti è evidente che trovare spolverati sull'intonaco segni male interpretati, o inutili per la costruzione dei volumi, rischia di compromettere proprio la cura dedicata a perfezionare l'invenzione nelle lunghe fasi preparatorie.

Anche il dettaglio del ventre di Sileno (*figg. 18-19; tav. 9*) ci fa cogliere quanto fosse preziosa la fedeltà del riporto e la scelta delle linee utili a ridisegnare velocemente la figura già tanto studiata¹⁸: nessun dettaglio della foratura è ininfluente, dall'andamento obliquo dell'ombelico alle quattro pieghe di grasso sul fianco, alle nocche delle dita grassocce.

I disegni di piccolo formato, considerati dalla critica studi dal vero, sono



Fig. 20. ANNIBALE CARRACCI, *Fauno che suona la buccina*. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 7316.



Fig. 21. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 22. ANNIBALE CARRACCI, *Trionfo di Bacco*, particolare. Roma, Galleria Farnese.

eseguiti prima del cartone, ma in una fase molto avanzata della costruzione compositiva della scena, quando era già stabilito il rapporto reciproco tra figure contigue¹⁹.

La serie disegno, cartone, traforo per lo spolvero, affresco offre una singolare messe di dati sui mutamenti e le correzioni intervenuti nel progressivo avvicinamento all'opera finita.

Nel caso del *Fauno che suona la buccina*, il disegno conservato al Louvre reca una correzione importante nella posizione delle gambe, che vengono ambedue arretrate rispetto ad una prima versione solo parzialmente cancellata (fig. 20). Nel ridisegnare la figura a grandezza naturale, l'avambraccio destro del fauno si fa più verticale, per bilanciare meglio l'andamento obliquo delle braccia della



Fig. 23. ANNIBALE CARRACCI, *Baccante con cesto in testa*, studio per la Galleria Farnese. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 610.



Fig. 24. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*, particolare. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 25. ANNIBALE CARRACCI, *Trionfo di Bacco*, particolare. Roma, Palazzo Farnese.

(figg. 21-22). Non siamo in grado di apprezzare eventuali ulteriori aggiustamenti intervenuti nella stesura pittorica, che ci appare sostanzialmente fedele al

Baccante che suona il tamburello; sulle gambe ritroviamo una serie di correzioni che, seppure con minore ampiezza, ripropongono quelle già percorse nel disegno. Alla difficoltà insita nel rendere naturale una posizione di così accentuata torsione, si aggiunge qui il complesso rapporto con la gamba del ragazzo che sostiene Sileno e ancor più con la zampa posteriore dell'asino; anche questa ha una doppia versione: la prima, più corta e avanzata verso destra, è lasciata tranquillamente in vista, la versione definitiva, quasi parallela al polpaccio del Fauno, è ripassata con tratti marcati per eliminare qualsiasi ambiguità nel momento della foratura del foglio. Dunque lo studio della singola figura, soddisfacente in sé, è ripensato principalmente nel suo rapporto con le figure contigue

disegno forato. Notiamo soltanto che tra i gomiti della Baccante e del Fauno, che nel cartone si toccano, si è insinuato nell'affresco uno spazio sottile di cielo azzurro.

Se osserviamo la stessa sequenza studio-cartone-affresco per la Baccante che regge la cesta, possiamo dire che il suo iter risulta meno tormentato, tanto che la figura è quasi perfettamente sovrapponibile nelle tre versioni: nel disegno di studio²⁰ la figura è tagliata all'anca, anche se già era stabilita la sua posizione in secondo piano dietro l'asino di Sileno: scelta obbligata per una costruzione credibile della parte alta del busto²¹ (fig. 23). Nel cartone il profilo superiore del braccio destro rivela una doppia versione, la definitiva più accostata al volto; in ambedue è addolcito il possente bicipite del disegno. La correzione più interessante è relativa al seno, disegnato inizialmente identico allo studio di piccole dimensioni, poi corretto in una posizione più eretta. Il rapporto in questo caso è con le orecchie dell'asino e con il sacco sostenuto dal Satiro sull'estrema destra. Il contorno del sacco è corretto a sua volta ampliandolo leggermente verso sinistra e disegnandovi un nodo che sembra un'amplificazione del capezzolo. È la seconda versione del seno ad essere forata, riportata sull'intonaco e dipinta (figg. 24-25).

Nell'affresco sono piuttosto le orecchie dell'asino a mutare rispetto al cartone: la destra si accorcia e la sinistra si allunga ad invadere il seno della ragazza. Ma a quel punto, nel passaggio dal disegno alla pittura, è l'equilibrio tra toni di colore a dettare legge e ad imporre nuovi ragionamenti e aggiustamenti, solo parzialmente prevedibili anche nel disegno più accurato. Probabilmente è la ricerca di equilibrio tra i settori di cielo che si insinuano tra le figure a dettare il leggero spostamento dell'ansa del cesto tra cartone e affresco; ma queste ipotesi andrebbero verificate sulla materia della pittura, in uno studio che risulterebbe straordinariamente affascinante e fecondo, proprio per la singolare ricchezza delle fasi preparatorie conservate.

²⁰ Il restauro è stato generosamente sponsorizzato dalla National Gallery of Art di Washington e diretto da Maria Giannatiempo della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Urbino, che ha finanziato in proprio le indagini scientifiche e una campagna fotografica dopo il restauro. Per la C.B.C. Conservazione Beni Culturali, l'intervento è stato condotto da Carla Bertorello, Rosanna Coppola, Matilde Migliorini, Giovanna Martellotti e Marinella Miano, con la consulenza della restauratrice Nathalie Ravanel, in particolare per la foderatura del grande foglio. Si ringraziano quanti hanno visitato il laboratorio durante il restauro, offrendo un prezioso contributo di idee e conoscenze, in particolare Silvia Ginzburg, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Luciano Arcangeli, Alma Maria Tantillo, Rosalia Varoli Piazza, Fabio Fiorani, Anna Valeria Jervis e le colleghe del Laboratorio di restauro dei disegni e delle stampe dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma.

²¹ Cfr. Gabriele Finaldi, Eric Harding e June Wallis (a cura di), *The conservation of the Carracci Cartoons in the National Gallery* (cat. mostra Londra), London 1995.

²² La data dell'acquisto potrebbe essere il 1703 (*The conservation* 1995 [nota 2], p. 19), o di qualche anno più tarda; in proposito si confronti in questo stesso volume Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, che ricostruisce puntualmente le vicende legate al collezionismo del cartone di Urbino.

²³ La tecnica di foderatura usata ha numerose analogie con quella dei due cartoni della National Gallery di Londra, che si attribuisce al XVII secolo. Cfr. *The conservation* 1995 (nota 2), p. 12. La data da noi proposta per l'intervento sarebbe leggermente più tarda; l'ipotesi di ricondurre la foderatura del cartone di Urbino a Carlo Maratti è affascinante, sia per il collegamento con il restauro da lui condotto

sul finire del XVII secolo sugli affreschi dei Carracci a Palazzo Farnese, che per la nota conoscenza da parte dell'artista della tecnica di foderatura dei dipinti su tela. Bellori ricorda che un simile provvedimento fu utilizzato proprio su un dipinto di Annibale, la *Natività della Vergine* della Santa Casa di Loreto. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), ed. a cura di Evelina Borea, Torino 1976, pp. 602-603; cfr. anche Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'Arte*, Milano 1988, pp. 107-108.

² Per poter esporre il cartone nelle mostre di Washington e Roma erano state applicate lungo il perimetro delle fasce di tela, che ne consentivano il tensionamento su supporti predisposti allo scopo. Il restauro presso il nostro laboratorio si è poi articolato nelle fasi previste di cui si riporta una breve sintesi: rimozione meccanica della tela di rifodero e degli adesivi depolimerizzati; recupero dei fogli di rinforzo, di cui si ignorava l'esistenza, prima dell'intervento; consolidamento del supporto mediante la sutura di tagli, fori, lacerazioni e lacune, con carta giapponese di grammatura adeguata; pulitura meccanica e per via umida del *recto*. Va detto che constatata la buona adesione in corrispondenza della giunzione dei fogli e la perfetta corrispondenza dei fori realizzati per la trasposizione del disegno su cartoni secondari, anche sulle sovrapposizioni, si è esclusa subito l'ipotesi di procedere ad uno smontaggio dei fogli; l'operazione di pulitura è quindi avvenuta per porzioni successive, ma sul foglio originario nella sua interezza. Il rinforzo del cartone è stato quindi eseguito con un doppio strato di carta giapponese a fibre lunghe, applicata in piccoli settori; il nuovo supporto è costituito da un tessuto in poliestere, rivestito di carta giapponese di alta grammatura cui è fatto aderire il *verso* del cartone. Il cartone foderato è poi montato su un telaio di alluminio. L'ipotesi di un supporto rigido è stata scartata perché le vie di accesso allo spazio espositivo, in Palazzo Ducale, non consentono il transito di un pannello di tali dimensioni. La relazione dettagliata dell'intervento è depositata presso la Soprintendenza di Urbino.

³ L'adesivo utilizzato per la foderatura è una miscela di polisaccaridi (farina di grano bianco) e sostanze proteiche (colla animale). Durante il restauro sono state eseguite una serie di indagini polimeriche a cura di Mirella Baldan della R&C Scientifica di Altavilla Vicentina. È stata identificata, oltre la natura della colla e della tela di rifodero, la composizione della carta originale e la presenza di nero carbone e determinati i componenti utilizzati per le lueggiature. Il rapporto completo delle analisi è depositato presso la Soprintendenza di Urbino.

⁴ Tra i tanti ragionamenti fatti, avevamo ipotizzato anche che il taglio centrale prevedesse fin dall'origine una sorta di incastro, funzionale per mettere più facilmente a registro i due grandi fogli quando necessario.

⁵ La logica di costruzione del grande foglio è assimilabile a quella impiegata per la composizione dei cartoni di Londra, in particolare il sistema di costruzione del foglio per *Venere condotta sul mare* segue grosso modo lo stesso criterio del cartone di Urbino. Prima si riuniscono gruppi di fogli, nella fattispecie quattro o sei, poi le quartine o le sestine vengono assemblate per raggiungere la dimensione voluta. Cfr. *conservation* 1995 (nota 2), p. 17.

⁶ Cfr. *idem* 1995, p. 15. Per una disamina attenta della tessitura delle carte da disegno utilizzate nella bottega dei Carracci, in particolare per quelle azzurre contrassegnate dalla stessa filigrana rilevata su due fogli del cartone di Urbino, si veda: Ariane de La Chapelle, *Choix et circulation des feuilles dans les ateliers d'artistes*, in Catherine Loisel, *Inventaire général des dessins italiens*, VII, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris 2004, pp. 376-383.

⁷ Per dare un'idea delle quantità, si sono rimossi 237 frammenti, di cui 61 con tracce di disegno, 5 frammenti della xilografia, e 10 fogli con disegni compiuti, di cui due disegnati su *recto* e *verso*; molti i frammenti che recano delle quadrettature. Un unico foglio, mancante della parte sinistra, reca la scritta frammentaria, ad inchiostro "aracci L.Z."

⁸ Alcuni dei fogli più significativi sono ora esposti nel Palazzo Ducale di Urbino, in una vetrina della sala in cui è conservato il cartone. Il loro restauro si deve a Marina Conte della Soprintendenza di Urbino.

⁹ Ulteriore elemento a conferma dell'ipotesi che il grande foglio sia stato foderato una sola volta nel corso della sua storia, prima del recente restauro.

¹⁰ Bisogna tener conto del fatto che solo dopo la foderatura è stato possibile appendere il cartone in verticale, con un sistema di morsetti in legno e di carrucole, per il quale si ringrazia la collega Lidia Rissotto. Un'epifania per noi che lo avevamo così a lungo maneggiato, ma osservato sempre in posizione orizzontale. Da qui l'idea di documentare fotograficamente l'intera superficie in luce trasmessa, accolta dalla Dott.ssa Giannatiempo che ha finanziato con fondi del Ministero la campagna fotografica curata da Rodolfo Fiorenza: il cartone è stato fotografato in 36 settori, sia in luce diretta che per trasparenza, in modo da essere ricostruibile come foto-mosaico.

¹¹ Come sempre, quando si prova a condurre più a fondo il ragionamento sulle procedure tecniche adottate nelle grandi imprese pittoriche, ci si accorge che sappiamo tante cose e al contempo poco più di niente.

¹² Cfr. *The conservation* 1995 (nota 2), p. 6.

¹⁶ Cfr. Giuliano Briganti, André Chastel e Roberto Zapperi, *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma 1987, p. 233.

¹⁷ Si potrebbe in realtà ipotizzare che il pezzo di cartone corrispondente alla piccola giornata abbia complessivamente subito una rotazione in senso antiorario, dato che i singoli tratti sono piuttosto fedeli al disegno.

¹⁸ Per questa come per altre figure del cartone urbinato si è conservato un disegno di piccolo formato, in questo caso a sanguigna, il *Sileno ebbro sorretto da un satiro* conservato alla Biblioteca Reale di Torino (inv. 16060).

¹⁹ Cfr. Silvia Ginzburg, in *Annibale Carracci*, a cura di Daniele Benati e Eugenio Riccomini (cat. mostra Bologna-Roma), Milano 2006, pp. 314-316.

²⁰ *Una baccante*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 610.

²¹ Ma in effetti anche nello studio del Fauno, la presenza di un settore della spalla sinistra, che nella composizione sarà nascosto dal braccio di Sileno, si spiega con l'attenzione alla correttezza anatomica di ciò che sarà visibile. Il disegno di studio d'altronde non è necessario per trasporto meccanicamente sul cartone, ma per poter ridisegnare ex novo la figura, con una totale padronanza della sua struttura anatomica.



Fig. 1. ANNIBALE CARRACCI, cartone preparatorio per il *Trionfo di Bacco*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.