



Appunti per un'analisi materiale

Carla Bertorello, Lucia Tito

DATI SULLA TECNICA ESECUTIVA

I tre dipinti sono realizzati su una tela di lino con armatura saia a spina di pesce¹. Ogni supporto è frutto della giunzione di tre teli, disposti in verticale per i due ovali, in orizzontale per il dipinto quadrato; i teli, di altezza compresa tra 97 e 107 centimetri, sono giuntati di testa².

Il supporto è stato preparato per la pittura con uno strato sottile di gesso e colla, che lascia molto evidente la trama a spina di pesce. La scelta del tessuto, molto fitto e compatto, e lo spessore minimo della preparazione, che copre appena e riempie le piccole cavità dell'intreccio di trama e ordito, si sono rivelati nel tempo particolarmente idonei alle grandi dimensioni e alla collocazione in orizzontale dei dipinti.

La comparazione tra l'osservazione diretta, le indagini radiografiche e quelle riflettografiche, eseguite durante la pulitura, fornisce informazioni preziose sui modi della pittura, dall'impostazione alla realizzazione finale. Non si individuano mezzi di trasposizione meccanica del disegno: né segni di quadrettatura per la messa in scala da disegni più piccoli, né tracce che facciano pensare al riporto da cartoni a misura. Ciò ovviamente non significa che il pittore non sia partito da schizzi e bozzetti in cui ha impostato la complessa composizione e da studi e disegni di figure o gruppi di figure. Nelle riprese riflettografiche si nota a tratti, quando gli spessori e la natura dei colori lo consentono, un disegno tracciato a carboncino, riconoscibile per la caratteristica sgranatura; più frequente il disegno a pennello, che appare anche a occhio nudo sotto le campiture più trasparenti, condotto con una miscela di terre bruno-rosse e nero di carbone. È probabile che il disegno a pennello debba considerarsi una seconda fase nel procedimento, in cui il disegno a carboncino è ripassato e almeno in parte eliminato. Solo nelle architetture si vedono a tratti sottili linee incise, di costruzione dei principali elementi, come usuale per definire lunghi tratti rettilinei con una riga o archi di circonferenza con il compasso.

La presenza del disegno, base indispensabile per composizioni così complesse e arditamente scorciate, non elimina l'evidenza di un procedimento pittorico che acquista forma e sostanza attraverso il colore, usando il disegno come suggerimento seguito con notevole libertà; ciò spiega la presenza di una serie di piccole varianti tra disegno e pittura che non possono definirsi veri e propri pentimenti. Ogni elemento è campito dapprima con il mezzo tono, steso in

1. *Ripudio di Vasti*, particolare, risulta evidente la trama a spina di pesce della tela

2.
Ripudio di Vasti, ripresa
in riflettografia, nella
figura evidenti i segni
di nero carbone sul
copricapo, la barba,
i mattoni sotto il mento
e su alcune pieghe
del panneggio

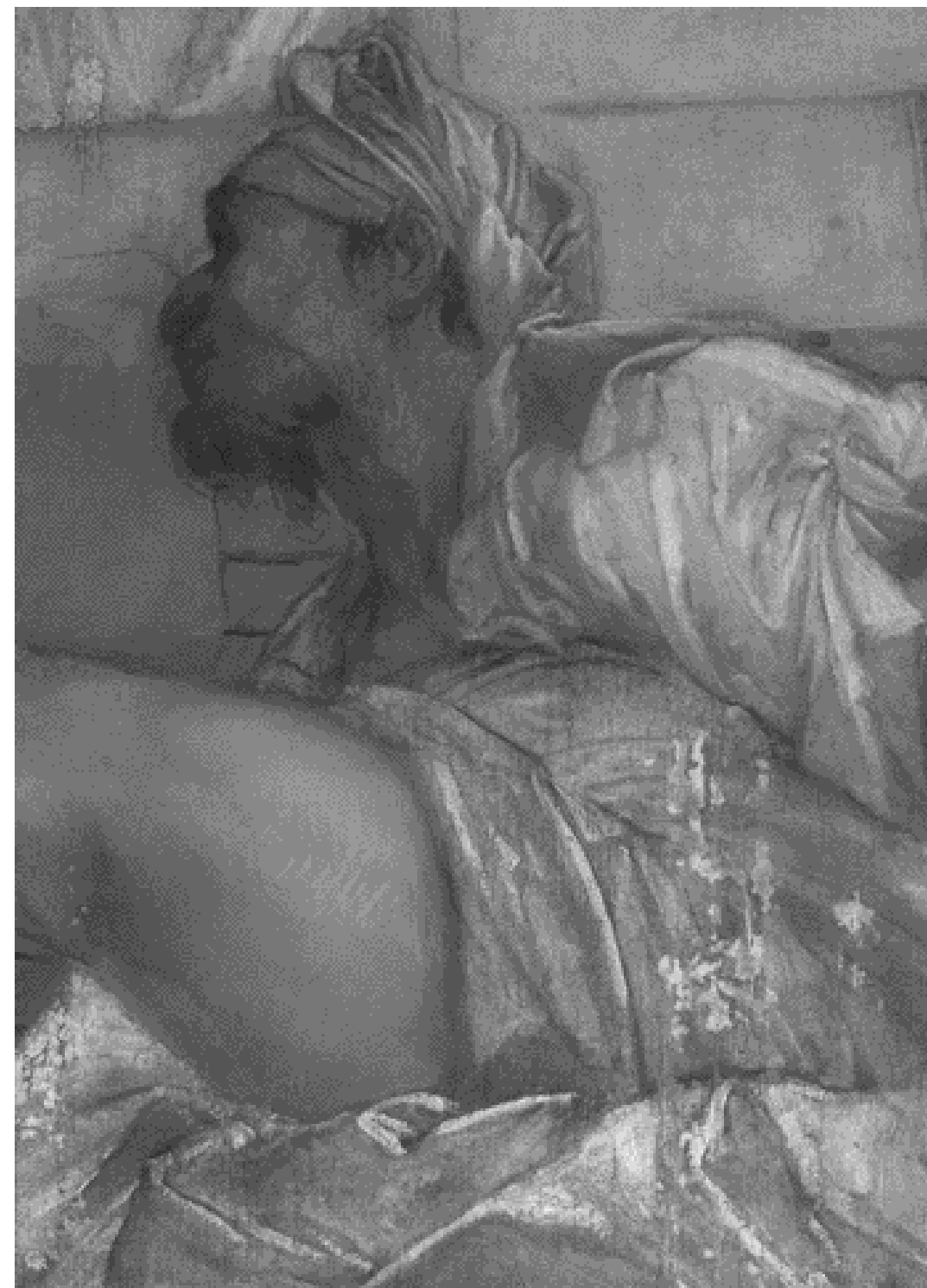
strato sottile con larghe pennellate fuse; su questo si costruiscono i chiari e le ombre che rendono in modo compendiario i volumi [cfr. p. 28, 29, 36 per le stesure pittoriche]; in ultimo, rapidi tocchi corposi definiscono i dettagli in massima luce [cfr. p. 24], spesso con l'uso di "sfregazzi", cioè pennellate discontinue, ottenute con il colore denso e quasi secco che si ferma unicamente sui nodi di trama [cfr. p. 27]. Si tratta di un procedimento semplice che prevede poche sovrapposizioni di colore; spesso al confine tra una campitura e l'altra rimane una sottile linea non dipinta, con la preparazione in vista, che in radiografia si evidenzia come una profilatura scura. Laddove invece lungo i contorni si ha sovrapposizione tra campiture adiacenti, l'analisi del sovrapporsi delle pennellate induce a ipotizzare che per prime siano state dipinte le figure principali, poi le architetture con le figure a esse più legate [cfr. p. 55], e infine i cieli: in particolare, lungo il profilo delle teste, l'azzurro scontorna le forme e in più punti sormonta la pittura già realizzata³.

Riflettografie e radiografie a confronto mettono in luce numerosi mutamenti di intenzione; in particolare le immagini radiografiche evidenziano in più punti delle plaghe radiopache che dimostrano che il pittore ha celato con una stesura chiara, ricca di biacca, la prima versione per condurre liberamente quella definitiva. Se quale esempio si esamina il *Ripudio di Vasti*, una prima importante modifica interessa l'architettura, il cui cornicione è ampliato di circa 13 centimetri, fino a coincidere quasi perfettamente con l'asse centrale del dipinto; tale correzione risulta eseguita prima della stesura dell'azzurro del cielo, fase come già detto conclusiva della pittura. Nel gruppo di figure centrali la spalla sinistra e il braccio destro di Vasti sono abbassati ed è precisato l'intreccio della sua mano con quella del paggio. La fortissima radiopacità del volto del paggio attesta che le sue fattezze sono state cancellate e dipinte di nuovo, mentre l'immagine riflettografica testimonia che nella fase del disegno la testa era in posizione più alta, quasi attaccata alle mani. Si tratta dunque di una doppia correzione: tra disegno e prima stesura pittorica, e tra questa e la versione definitiva. Infine il braccio sinistro del paggio risulta accorciato con maggiore effetto di scorcio e il volume del panneggio viola è diminuito per conservare tra le due figure uno spicchio sufficientemente ampio di cielo. Al di là della individuazione dei singoli mutamenti, si può affermare che essi corrispondano in genere ad aggiustamenti prospettici, tesi ad aumentare o diminuire l'effetto di scorcio, per equilibrarlo rispetto alla composizione generale dei dipinti.

La ricca tavolozza del pittore è stata indagata sia con misure di fluorescenza ai raggi X, sia con analisi stratigrafiche da Enrico Fiorin.

TRACCE DEGLI INTERVENTI PRECEDENTI

Per la ricostruzione della vicenda conservativa si rimanda al testo di Giulio Manieri Elia; qui ci si limita a descrivere i segni dei diversi interventi che si



[2.]



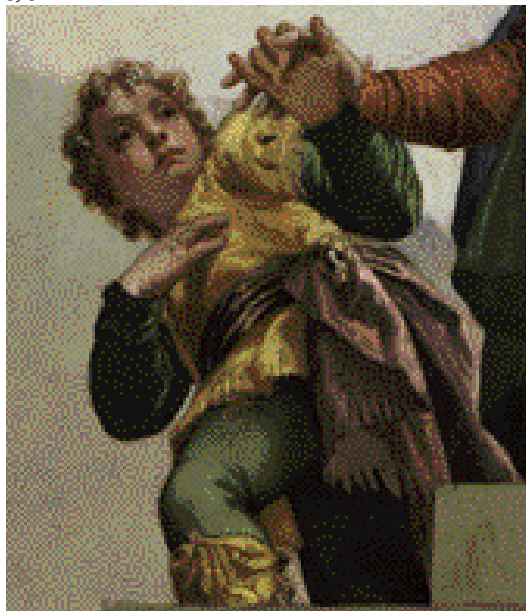
[8.]



[9.]



[10.]



[11.]

sono potuti riconoscere e interpretare nel corso del recente restauro. I fori di chiodature diverse, ben visibili sui margini, portano a ipotizzare almeno tre rimontaggi delle tele dopo l'ancoraggio originale: uno è certamente relativo alla foderatura del 1825, cui seguì il restauro curato da Lattanzio Querena e Sebastiano Santi; un secondo al nuovo smontaggio temporaneo dei dipinti, avvenuto tra 1863 e 1874 per consentire i restauri nella chiesa; l'ultimo dovrebbe corrispondere al ricovero in Ca' Pesaro durante la prima guerra mondiale. Non si ricordano altri smontaggi o nuove foderature nel corso del Novecento.

Dei tre telai lignei, i due ovali sono fissi e si ritengono piuttosto antichi se non originali, anche se ampiamente rimaneggiati con rinforzi di vario tipo; quello quadrato, dotato di sistema di espansione angolare può attribuirsi alla foderatura ottocentesca.

Anche in base alle tracce trovate sulla superficie pittorica tendiamo a ipotizzare almeno un intervento precedente il restauro dei due pittori della Regia Accademia di Belle Arti. Il dato è particolarmente evidente per quanto riguarda le ampie campiture dei cieli, realizzate dal Veronese con un impasto di biacca e smalto. Lo smalto è soggetto nel tempo ad alterazioni irreversibili di ingrigimento e sbiadimento, accelerate dall'uso come legante di olio siccativo. In un momento imprecisato, anteriore al restauro ottocentesco, si tentò di mettere riparo all'impoverimento cromatico dei cieli e alla loro probabile opacizzazione, applicando generosamente sostanze organiche che nel tempo si sono alterate gravemente in bruno arancio. Che si tratti di un'applicazione intenzionale, tesa a ravvivare il tono dell'azzurro, è provato dall'andamento selettivo delle stesure alterate, che risparmiano quasi completamente le nuvole bianche mentre si sovrappongono in più mani disomogenee alle parti azzurre. È probabile che analoghe aspersioni abbiano interessato anche alcune campiture giallo-arancio dei manti, realizzate con orpimento, pigmento anch'esso noto per la sua instabilità; non se ne trova invece traccia nel resto della composizione.

Nel 1832 le campiture dei cieli dovevano apparire già fortemente imbrunite per la formazione di ossalati di calcio e risultare gravemente deturpate. Le sostanze sovrapposte erano insolubili sia ai lavaggi praticati per la foderatura sia ai detergenti allora in uso; per restituire ai cieli una tonalità più consona i due pittori sono dunque intervenuti con una ridipintura totale. Sul resto della composizione è più difficile stabilire una credibile cronologia relativa ai numerosi ritocchi e alle riprese del modellato. Oltre che sulle campiture gialle, si individuavano ampie velature con sostanze bituminose che non rispettavano il *ductus* delle pennellate su alcune campiture verdi, in particolare nella veste di Ester.

Nei grafici realizzati durante il restauro oltre alla precisa localizzazione dei diversi interventi ci si limita a una distinzione basata sulla diversa facilità

3. *Ripudio di Vasti*, particolare in radiografia, le zone radiopache intorno al braccio, alle mani e alla testa del paggio, corrispondono a rettifiche una prima versione e la stesura pittorica definitiva

4. *Ripudio di Vasti*, particolare in riflettografia, nel disegno iniziale la testa e il braccio erano spostati verso l'alto

5. *Ripudio di Vasti*, particolare, le lacune più profonde sono state stuccate per consentire la reintegrazione a tono; sono molto visibili le macchie brune, dovute alle deiezioni di insetti, priman della reintegrazione pittorica

6. *Ripudio di Vasti*, si confronti il particolare del paggio con le figure 8 e 9 per apprezzare le correzioni in corso d'opera, che hanno portato alla stesura definitiva

7.
Trionfo di Mardocheo,
lo strato bruno
di alterazione,
evidente sul cielo
dopo la rimozione
della pesante
ridipintura, risparmia
parzialmente le nuvole

di solubilizzazione: solo i ritocchi qui segnalati come recenti, in taluni casi sovrapposti alle vernici, si possono ritenere del Novecento.

Il restauro condotto nella chiesa da Leonetto Tintori, tra il 1962 e il 1966, ha interessato solo marginalmente le tele del soffitto; nella sua memoria annota che esse presentano un buono stato di conservazione e restauri di integrazione pittorica abbastanza ben condotti, il che lo induce a ridurre al minimo il suo intervento, a conservare la ridipintura ottocentesca dei cieli, limitandosi a rimuovere e sostituire le vernici finali alterate⁴. Nel cielo dell'*Incoronazione di Ester* riteniamo di avere individuato una prova di rimozione della ridipintura azzurra che, rivelando gli strati di alterazione bruna, ha indotto il restauratore a non procedere nella pulitura.

Non è chiaro se il successivo restauro della chiesa, curato da Ottorino Nonfarmale tra il 1991 e il 1996, abbia interessato sia pur minimamente il soffitto e in particolare le tele. L'unico intervento che gli si potrebbe eventualmente addebitare sarebbe limitato a qualche ritocco che è visibilmente sovrapposto alla vernice degli anni sessanta.

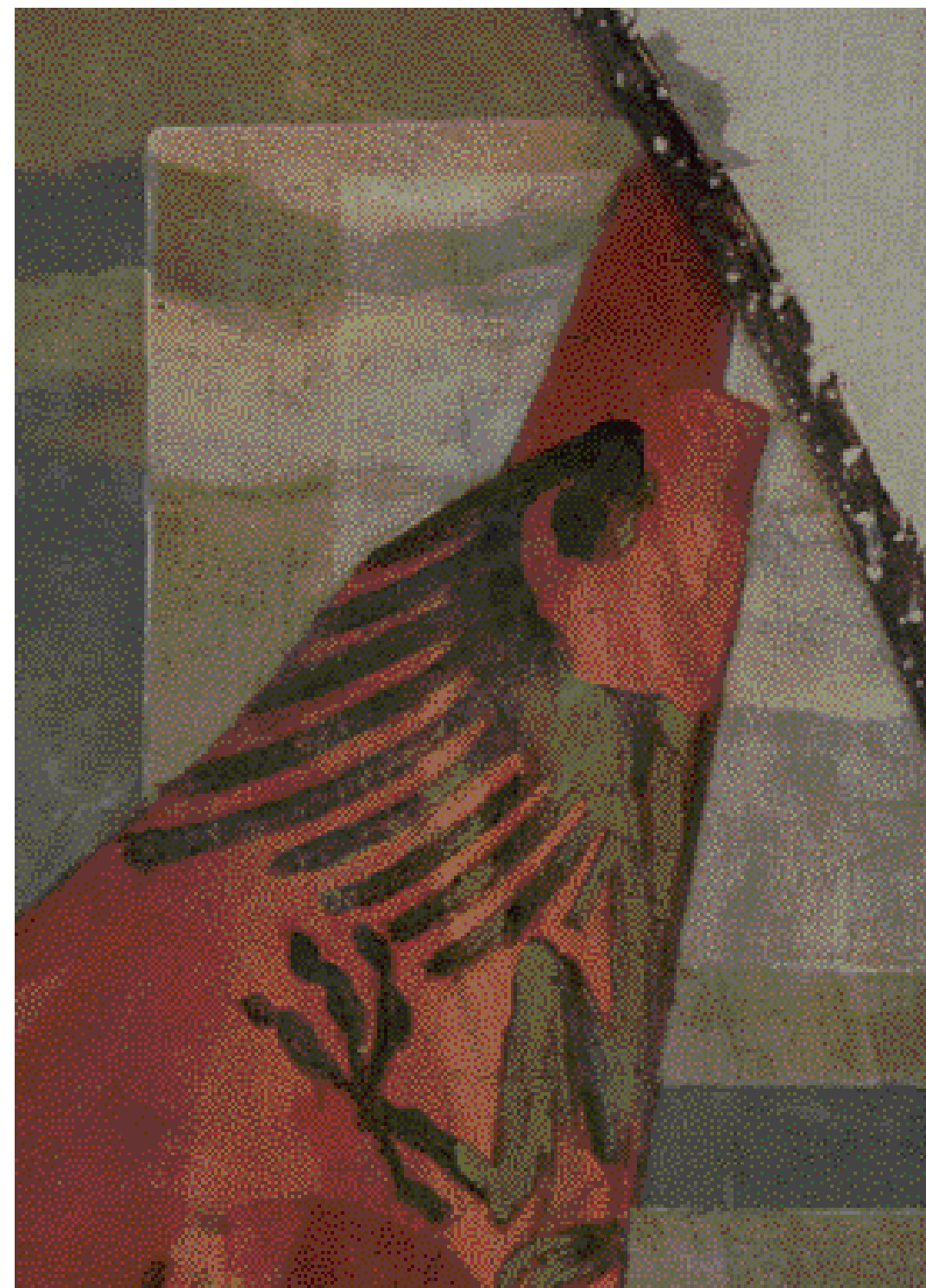
INTERVENTO DI RESTAURO

Lo smontaggio dei dipinti, nell'ottobre del 2008, ha rivelato l'inadeguatezza dell'assito ligneo, che riveste le sedi dei tre teleri, come schermo protettivo del retro: sulle tele si erano infatti accumulati detriti di muratura e consistenti depositi di polvere e guano.

Malgrado i numerosi interventi registrati per riparare le coperture, sono inoltre evidenti le gore e le macchie prodotte da reiterate infiltrazioni di acque meteoriche che hanno causato distacchi tra supporto originale e tele di rifodero, gravi in particolare nel *Ripudio di Vasti*.

Le tele originali, una volta rimosse le foderature, non presentano lacerazioni o lacune, né cedimenti delle giunzioni, all'interno della zona figurata; sono invece in gran parte lacerati i bordi non dipinti, interessati da fitte mancanze circolari prodotte dalle reiterate chiodature. Dopo il trasferimento dei dipinti, arrotolati su rullo, nei laboratori della Misericordia, le tele sono state foderate e montate su telai provvisori per consentirne il restauro.

I dipinti, prima dell'intervento sulla pellicola pittorica, sono stati ripresi sia con camera digitale, sia in analogico, in luce normale, radente e in fluorescenza uv. La diffusa fluorescenza dovuta allo strato di vernice novecentesca si interrompe in più punti in corrispondenza di ritocchi eseguiti al di sopra della vernice protettiva. Le mancanze della pellicola pittorica, abbastanza modeste, sono state graficizzate e risultano inoltre precisamente documentate, per la loro radiotrasparenza, nelle immagini radiografiche. Il dipinto più integro è il *Trionfo di Mardocheo* le cui lacune si concentrano sulla figura centrale del palafreniere; nell'*Incoronazione di Ester* le mancanze più ampie interessano il margine inferiore e il cane accovacciato in primo piano, altre



8.
Incoronazione di Ester,
dettaglio prima
dell'intervento
di restauro

9.
Incoronazione di Ester,
la ripresa a luce uv
evidenzia la fluorescenza
giallastra delle vernici,
stese in strato
disomogeneo
e si interrompe
in corrispondenza
di ritocchi

si rilevano sulla veste verde di Ester; più vistose le lacune nel *Ripudio di Vasti*, sul viso, sulla mano sinistra e sulla veste di Vasti stessa, nel pannello giallo della figura in primo piano; le più ampie interessano la gamba destra, la veste arancio e il bastone della grande figura di spalle, nonché il manto azzurro di quella in secondo piano; su tutti e tre i dipinti si rilevano poi modeste cadute in corrispondenza delle giunzioni dei teli e lungo il perimetro. Al di là delle lacune descritte, risultano più e meno gravemente impoverite le campiture azzurre dei cieli, alcune stesure giallo-arancio e marginalmente alcuni panneggi verdi o azzurri. Al di sotto delle vernici ossidate e delle ridipinture sono poi comparse fitte macchioline brune puntiformi, interpretabili come deiezioni di insetti intorno alle quali si erano coagulate colle e vernici, con effetto gravemente deturpante.

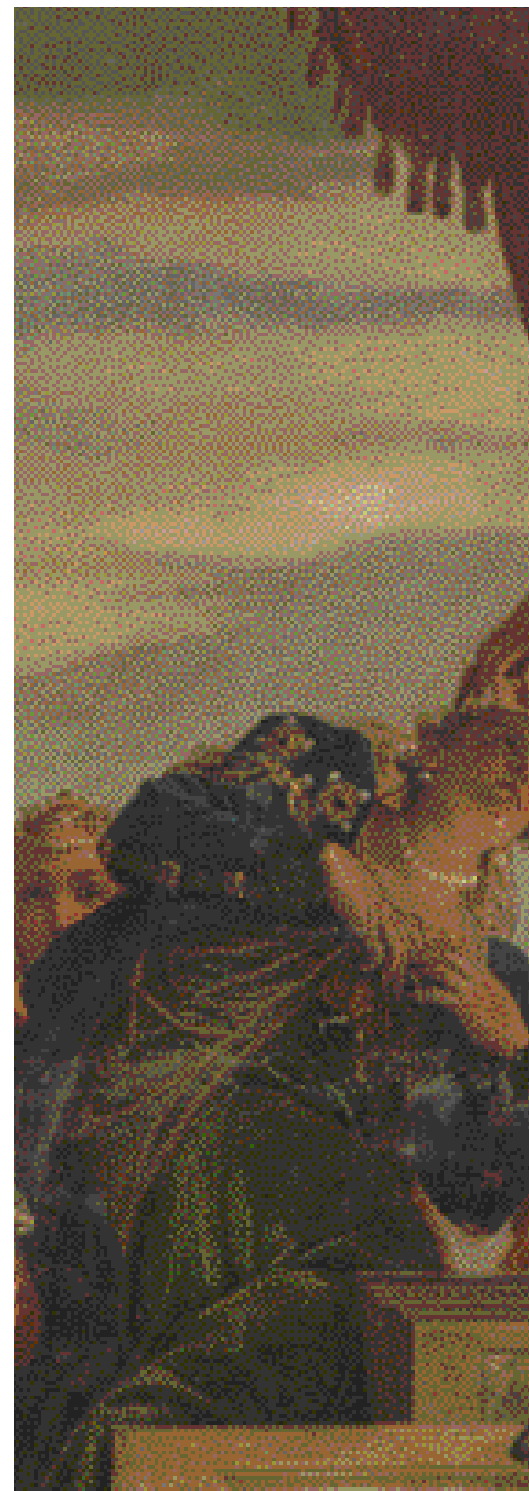
Malgrado la sostanziale integrità della composizione, la leggibilità dei tre dipinti era gravemente compromessa per l'ossidazione delle vernici e dei residui di colle usate nella foderatura, nonché per l'alterazione delle ridipinture ottocentesche e dei ritocchi, sia i più antichi e tenaci sia quelli novecenteschi.

La pulitura è stata condotta in modo graduale, cercando sempre, nella scelta delle miscele solventi e ancor più nelle procedure applicative, di operare in maniera selettiva. Si è lavorato contemporaneamente sui tre dipinti, iniziando dalle parti figurate o architettoniche e rimandando le problematiche stesure dei cieli interessate dall'invasivo rifacimento del Querena.

L'asportazione dello strato di vernice novecentesca, che si presentava comunque fortemente ossidata e ingiallita, è stata eseguita su tutta la superficie con acetone mediante piccoli tamponi di cotone; l'operazione ovviamente rimuoveva anche i ritocchi sovrapposti, riconducibili a più recenti revisioni estetiche. Dopo la sverniciatura, la pittura si presentava rinforzata da velature di restauro pigmentate e da molteplici ritocchi anche assai consistenti, oltre a residui di più antiche verniciature; per la loro rimozione è stata scelta una miscela di acetone e dimetilsolfossido (95:5) applicata a tampone. Particolarmente delicata è stata la pulitura delle campiture gialle a base di orpimento (veste e calzari del paggio, manto della figura virile in primo piano nel *Ripudio di Vasti*, calzari e corazza del palafreniere al centro del *Trionfo di Mardocheo*); poiché la ripresa risultava integrata al colore originale fortemente decoeso, si è optato per un semplice alleggerimento della ridipintura con una miscela di acetone e ligroina (6:4), fino a ottenere un risultato esteticamente soddisfacente.

La pulitura, portata così a compimento nelle parti figurate, restituendo il naturale equilibrio e l'altissima qualità cromatica della pittura, ha messo in evidenza la forte discordanza delle ridipinture sul cielo, fino ad allora attenuata dall'ossidazione e dall'ingiallimento degli strati sovrapposti; le spesse campiture risultavano piatte e ritagliavano malamente le figure.

Gli innumerevoli saggi eseguiti sul cielo, supportati dalle indagini strati-



[12.]



[13.]



[14.]



[11.]

grafiche e dalle radiografie, hanno rivelato una presenza consistente della stesura originale a base di biacca e smalto che ci ha indotto ad approfondire la pulitura, abbandonando l'ipotesi iniziale di conservare i rifacimenti del cielo intervenendo con una revisione estetica. L'asportazione della ridipintura azzurra non ha comportato particolari problemi, se non per i tempi molto lunghi, ed è stata condotta applicando ripetutamente sulla superficie una miscela di acetone e dimetilsolfossido (85:15) supportata in Klugel H e rifinendo con solvente libero.

Più complessa si è rivelata la rimozione dello strato brunastro a base di colle e ossalati, sia per la disomogeneità dello strato sia per l'esiguità dello spessore della pellicola pittorica originale. In base ai test di pulitura condotti con il supporto del chimico Enrico Fiorin, si sono dimostrati efficaci i sistemi acquosi ad azione chelante, provati con concentrazioni e pH diverso, sia in soluzione libera, sia supportati con gomma santanica (Vanzan al 2%). Alla fine si è optato per una soluzione di EDTA bisodico e EDTA tetrasodico a pH neutro, applicato sia in supporto che in soluzione libera, che consentiva di valutare gradualmente lo stato di conservazione decisamente non omogeneo delle zone trattate. La pulitura ha portato alla luce stucature di restauro che sono state asportate meccanicamente, localizzate soprattutto lungo i bordi delle tele; la maggior parte dei ritocchi infatti giacevano direttamente sulla tela o su scarsi residui della preparazione originale. Dato lo spessore esiguo del sistema pellicola pittorica preparazione, le stucature sono state in parte eseguite a pennello, imitando l'andamento della superficie circostante.

La reintegrazione sulle lacune stuccate è stata condotta a tono, dopo la verniciatura, dapprima con colori ad acquerello poi a vernice; particolarmente lunga e accurata è stata la reintegrazione a vernice tesa a celare le macchie brune delle deiezioni, che in gran parte non si potevano asportare senza compromettere gli strati originali, nonché la velatura dei cieli tesa a restituire omogeneità tonale alle campiture azzurre. Non si sono reintegrate, lasciando in vista la tela abbassata di tono, due lacune abbastanza vaste, che avrebbero comportato un margine di interpretazione del tutto arbitrario: una nella parte bassa dell'*Incoronazione di Ester*, che comprende la mano e il bastone della figura ammantata di rosso in primo piano; la seconda nelle due figure sulla destra del *Ripudio di Vasti*, che interessa il pannello azzurro e la decorazione del calzare.

¹ Per l'identificazione della fibra si confrontino le indagini della R&C Lab.

² Si suppone che i teli centrali siano stati utilizzati a tutta altezza, compresa la cimosa, anche se la consunzione dei supporti sul retro, per effetto delle foderature, non ne consente una lettura certa.

³ Per questo modo di procedere e per altre stringenti analogie si confronti L. Lazzarini, *I materiali e la tecnica del "Convito in casa di Levi" di Paolo Veronese*, in «Qua-

derni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia», 11, 1984, pp. 65-72; G. Fazio, L. Lazzarini, *Osservazioni sulla tecnica pittorica di Paolo Veronese*, in «Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia», 11, 1984, pp. 123-137.

⁴ Cfr. L. Tintori, *Notizia tecnica*, in T. Pignatti, *Le pitture di Paolo Veronese nella Chiesa di San Sebastiano in Venezia*, Milano 1966, p. 115.

10. *Ripudio di Vasti*, prime prove di rimozione delle vernici alterate di restauro

11. *Ripudio di Vasti*, avanzamento della pulitura; nel cielo rimane una grande porzione della ridipintura ottocentesca; la zona bruna al suo interno è la testimonianza dello strato sovrapposto di vernici alterate