

## Restauri 2007

a cura di Valter Rosa

L'apertura del Museo Diotti ha richiesto l'attivazione di una consistente campagna di restauri sulle opere facenti parte delle Civiche Raccolte o concesse in deposito allo stesso Museo, giovandosi per altro di altri restauri eseguiti negli ultimi anni in occasione delle mostre "Giovanni Romani e il suo tempo" (2003) e "L'Età progettuale" (2006). Nel 2007, anche grazie al sostegno economico della Regione Lombardia, si sono così potute recuperare altre quindici tele e un disegno. Partiamo dal dipinto più importante: si tratta dell'*Adorazione dei pastori* o *Presepe a lume di notte* (1809), saggio finale del pensionato romano di Giuseppe Diotti, opera di proprietà dell'Accademia di Belle Arti di Brera, lungamente esposta nel corso dell'Ottocento in Pinacoteca, ma conservata sino a qualche tempo fa in un deposito esterno. Il dipinto (olio su tela, cm 174x225), come si legge nella scheda di restauro, presentava nella parte superiore grandi scodellature del colore con craquelure rialzata, oltre a piccole cadute nella pellicola pittorica che richiedevano un intervento di consolidamento e di integrazione. Il Comune di Casalmaggiore ne ha finanziato il restauro che l'Accademia ha affidato allo studio Carlotta Beccaria di Milano, sotto la direzione di Matteo Ceriana, funzionario della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Milano. In cambio l'Accademia di Brera ha concesso il dipinto in deposito al Museo Diotti, dove l'opera costituisce ormai un tassello fondamentale nel percorso espositivo che documenta la carriera artistica del Diotti. Chi scrive ha reso noto qualche anno fa il modelletto dello stesso dipinto, già appartenuto all'ingegner Giovanni Montani ed attualmente in collezione privata casalasca, col quale ora sarà più agevole poter stabilire un confronto. Sempre proveniente dalla raccolta Montani è un'altra opera autografa di Giuseppe Diotti, un disegno inedito raffigurante *L'Olimpo* (1817), di cui si dirà più ampiamente in altra rubrica, donato al Museo da Giuseppe e Lucia Mainoldi. Si tratta di un disegno a grafite, matita grassa con lumi a gessetto bianco su carta bruna (mm 265x375). Il supporto, di carta sottile e fragile, con piccoli strappi, fortemente imbrunito per l'ossidazione e con alcune macchie, rendeva pressoché illeggibile il disegno che già aveva perso nella parte destra tutte le lumeggiature. L'accurato intervento di restauro, condotto da Lucia Tarantola di Milano, ha mirato essenzialmente a consolidare il supporto e le tracce del disegno riuscendo a migliorarne solo parzialmente la leggibilità, in quanto si è ritenuto che un'operazione di sbiancatura della carta avrebbe causato la perdita dei lumi superstiti. Per esigenze conservative, il disegno, ora in apposita custodia di cartone non acido, non può essere collocato stabilmente nel percorso espositivo. Fra i dipinti concessi in comodato dalla Fondazione Conte Busi onlus sono stati



Marcantonio Ghislina, *Trinità*, inizi XVIII sec., olio su tela. Scuola di disegno "G. Bottoli", deposito.

restaurati cinque ritratti di benefattori (fra di essi si segnalano due opere di buona fattura che ho restituito al pittore Francesco Chiozzi su base stilistica e documentaria, ovvero i ritratti di *Anna Maria Faita Porcelli* e di *Leonardo Badalotti*) e la *Sibilla Persica* (una copia di primo Ottocento dal Guercino): si trattava in questo caso di un intervento di carattere manutentivo, volto soprattutto a rimediare i guasti di precedenti restauri eseguito qualche decennio fa. Lo stesso dicasi per le quattro tele di Francesco Chiozzi raffiguranti Aronne, Davide, Mosè e Giosuè, opere di proprietà comunale che ritornano in piena forma in quella che dagli anni Settanta è sempre stata la loro sede, ovvero il Palazzo Diotti, mentre una vera e propria sorpresa è riservata dal recupero di una tela molto iscurita, raffigurante il benefattore locale Luigi Chiozzi, fondatore dell'omonimo asilo, opera di notevole qualità che reca una data, 1840, ma che non ha ancora trovato una sicura attribuzione. Al dipinto, già provvisto di una cornice a pastiglia dorata fortemente deteriorata, è stata adattata una più sontuosa cornice, già parte del patrimonio comunale, restaurata nel 1995 nell'ambito del corso di restauro della Scuola di Disegno "G. Bottoli" diretto dal maestro restauratore Lodovico Savi. In questa circostanza sempre il maestro Savi si è fatto carico di alcuni ritocchi a due console settecentesche che, sempre sotto la sua cura e direzione, erano state miracolosamente recuperate nel '95. Un dipinto salvato da sicura rovina, restituito alla sua bella cromia ed ora esposto sulla seconda rampa dello scalone è il *San Nicola, Sant'Andrea e San Francesco da Paola* di Marcantonio Ghislina (olio su tela, cm 248x170), un tempo conservato nel vecchio ospedale. Il restauro, eseguito sempre dallo Studio Sanguanini, ha comportato anche la rimozione del vecchio telaio, debole e infestato da insetti xilofagi, e la foderatura della tela. L'opera giaceva da anni in un deposito di Palazzo Diotti in condizioni veramente precarie: una diffusissima cretatura

della superficie pittorica con numerosi sollevamenti e cadute di colore che avevano allora richiesto di farla interamente velinare prima che venisse traslocata a causa dei lavori di ristrutturazione del palazzo. Ricordo questo episodio solo per sottolineare come molti recuperi, sia di arredi che di dipinti che oggi ornano il Museo, si sono potuti realizzare grazie agli interventi messi in atto, ormai una decina di anni fa, dal lungimirante assessore alla cultura Ferruccio Martelli. Ma fra i restauri eseguiti dallo studio Sanguanini vogliamo segnalare in particolare due dipinti delle Civiche Raccolte d'Arte del Comune di Casalmaggiore, testimonianze pregevoli del disperso patrimonio delle chiese soppresse, conservate presso la Scuola di Disegno "G. Bottoli". Si tratta di un ovale raffigurante la *Trinità*, opera giovanile di Marcantonio Ghislina, e di una tela molto più antica coi *Santi Simone e Giuda*, proveniente dalla distrutta chiesa di Santa Lucia, opera già ritenuta di scuola bresciana del tardo Cinquecento, ma di cui ora, dopo la pulitura che ne ha rivelato appieno la qualità e la bella cromia, potrà essere avanzata una più circostanziata ipotesi attributiva. Se la prima, ora collocata come sovrapporta nell'ambiente dello scalone, si aggiunge al già significativo numero di opere del Ghislina recentemente recuperate o acquisite, contribuendo così a una conoscenza sempre più approfondita del pittore, la seconda costituisce invece un prezioso tassello del Cinquecento a Casalmaggiore, un secolo ancora poco indagato. Sappiamo per certo dalle visite pastorali che la tela coi *Santi Simone e Giuda* è legata all'omonimo altare della chiesa di Santa Lucia, il cui beneficio risaliva al 1469, e che intorno al 1579 un dipinto con questo soggetto (forse il nostro) aveva sostituito una più antica immagine sacra. Sul quadro ora restaurato, qualche tempo fa, Marco Tanzi, sottolineando l'attardato sapore savoldesco, aveva avanzato il nome del pittore Pietro Maria Bagnadore, ma la questione attributiva è ancora aperta. Le due tele sono state ufficialmente presentate al pubblico mercoledì 13 giugno 2007, negli spazi del nuovo Museo Diotti, dagli stessi protagonisti di questo importante recupero attuato col contributo della Regione Lombardia, ovvero i restauratori Dario e Marco Sanguanini di Rivarolo Mantovano che, oltre agli interventi attuati, hanno illustrato anche la fase diagnostica, proponendo saggi degli esami riflettografici, particolarmente interessanti nel caso del dipinto cinquecentesco, mentre i risultati del restauro sono stati commentati dal dr. Giovanni Rodella, funzionario di zona della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle Province di Brescia, Cremona e Mantova, che ha seguito costantemente i lavori. Ne riportiamo qui gli interventi.



Giuseppe Diotti, *L'Olimpo*, 1817, disegno a grafite, matita grassa e gessetto bianco su carta bruna. Museo Diotti, dono di Giuseppe e Lucia Mainoldi.

### Giovanni Rodella

Rivolgo un cordiale saluto a tutti i presenti e un ringraziamento agli organizzatori di questo incontro dedicato alla presentazione dei quadri restaurati del Museo. È un museo, questo di Casalmaggiore, per il quale io devo riconfermare tutto il mio apprezzamento, che già avevo espresso con poche parole nel registro dei visitatori quando alcuni giorni fa sono venuto in visita. Ero venuto appositamente da solo, proprio per trovare la necessaria concentrazione e soffermarmi meglio sulle opere e sulla loro esposizione; solo, quindi, senza la sollecitazione di persone che potevano magari farmi fretta ed indurmi ad accelerare la visita. Ho potuto così vedere il museo nelle condizioni migliori e cogliere meglio il filo conduttore della logica museale che tiene insieme le opere esposte che sono qui conservate. Creare un museo oggi, per una città come Casalmaggiore che ha avuto una sua storia anche abbastanza singolare per gli aspetti che l'hanno caratterizzata, soprattutto come importante avamposto fluviale, di una terra di confine, ecco questa impresa di creare un museo non deve essere stata molto semplice. Rispetto ad altre realtà però Casalmaggiore aveva la fortuna di conservare ancora la memoria di una realtà storica ancora molto forte, rappresentata proprio da un personaggio di grandissima valenza, un artista quale

Giuseppe Diotti. Che ha fatto, come dire, da elemento aggregante per la costituzione di questo museo e per far legare insieme, nello stesso tempo, due grandi epoche, il '700 e l' '800, per i periodi a cui appartengono buona parte delle opere esposte e direi anche periodi che a mio giudizio sembrano caratterizzare il volto generale di Casalmaggiore e della cultura artistica trascorsa che ancora oggi è sopravvissuta nella città. Questo museo sembra avere anche la funzione "riparatrice", di risarcire cioè le non poche dispersioni artistiche che anche Casalmaggiore ebbe a subire nei secoli passati e quindi dare finalmente pubblica visione ad opere da considerarsi significative direi in senso duplice, sia come documenti prettamente storici, che come testimonianze importanti della cultura artistica casalasca, dal '7 fino al '900. Penso d'altronde che siano ben poche le opere che possano sottrarsi a questa duplice considerazione: si considerino a questo riguardo ad esempio i tanti paesaggi della sezione dedicata al '900 di questo museo, che ritengo molto interessanti non solo come testimonianza della cultura artistica locale del secolo trascorso, ma anche documenti dei luoghi, delle loro conformazioni originarie che spesso sono state purtroppo del tutto cambiate o addirittura completamente stravolte. Ho appena accennato alle dispersioni che il patrimonio artistico di Casalmaggiore subì nei

secoli trascorsi e al fatto che questo museo può considerarsi idealmente una specie di risarcimento per la comunità cittadina. Qualche giorno fa avevo scorso le pagine di un approfondito saggio del prof. Valter Rosa, comparso nel catalogo della mostra "Il Barocco nella Bassa" del 1999, che verteva appunto sulla storia delle dispersioni delle opere d'arte di Casalmaggiore, specie di quelle contenute nelle chiese, fra la fine del '500 e il periodo napoleonico. Senz'altro una delle opere più importanti, sottratta a Casalmaggiore negli anni 1647-1648, in concomitanza con la guerra fra Francia e Spagna e con lo stanziamento a Casalmaggiore delle truppe francesi e modenesi, fu la celebre tavola del Parmigianino raffigurante Santo Stefano, opera che passò prima a Modena nelle collezioni del duca estense e in seguito, con la disgraziata vendita nel 1647 di buona parte delle collezioni estensi, a Dresda per arricchire le collezioni artistiche del principe elettore di Sassonia. Non meno rovinose furono le dispersioni che si ebbero a seguito delle soppressioni delle istituzioni religiose, nell'epoca soprattutto napoleonica, che intaccarono fortemente, come in tante altre città dell'Italia padana, a cavallo fra il '7 e l'800, un enorme patrimonio, quello appunto degli ordini ecclesiastici che in rilevante misura andò quasi completamente disperso. Si ricordino solo a questo proposito la chiesa e il

convento di S. Lorenzo, che erano stati ricostruiti poco dopo la metà del '700 e che vennero poi soppressi nel 1810 e addirittura abbattuti l'anno dopo. Tra i tanti arredi prestigiosi e opere d'arte di questo complesso monastico che furono dispersi, si ricorda, fra le opere più significative, un dipinto del grande pittore di questa terra, Marcantonio Ghislina. Era un quadro che raffigurava S. Antonio da Padova, dipinto nel 1708. Doveva quindi appartenere al periodo giovanile del Ghislina e rappresentare una delle opere dei primi anni della sua attività. Scorrendo poi il saggio, che penso sia il più completo prodotto fino ad ora sul Ghislina, scritto dalla dott.ssa Ronda per lo stesso catalogo de "Il Barocco nella Bassa", ho potuto appurare che la produzione del pittore a noi nota inizia a partire dal 1699 e rappresentò per tutta la prima metà del '700, fino al 1756 (anno della morte dell'artista) il riferimento più significativo e autorevole dell'attività pittorica di tutta la Bassa Cremonese. Una produzione rivolta soprattutto a soddisfare le richieste di una numerosa committenza ecclesiastica, dalle chiese parrocchiali ai grandi ordini ecclesiastici, come i Gerolamini di Cremona che nel 1725 gli affidarono due grandi tele per la prestigiosa cappella di Santa Cecilia - Santa Caterina; una commissione questa di grande importanza che segnò l'ingresso ufficiale del Ghislina a Cremona. L'introduzione del pittore a Cremona è legata probabilmente, come sottolinea sempre la dott.ssa Ronda, ad una temporanea rarefazione degli artisti di maggior fama che fino ad allora erano stati

presenti a Cremona, primi fra tutti il Massarotti, forse il pittore più rappresentativo del primo '700 cremonese e ai cui modi pittorici il Ghislina mostrò di ispirarsi in modo molto diretto, in particolare proprio nelle opere di S. Sigismondo. Pochi anni più tardi, presumibilmente verso il 1727, si dovrebbe poi collocare un'altra importantissima impresa pittorica del Ghislina, questa volta nella sua città d'origine, Casalmaggiore appunto, dove ritorna da Cremona dopo aver acquisito una fama ancora maggiore, proprio per il successo conquistato con l'impresa di S. Sigismondo. Si tratta delle grandi tele del ciclo, con episodi di grandi eroi biblici, per la decorazione del tamburo della chiesa dell'ospedale di Casalmaggiore, un'impresa particolarmente impegnativa che vide il pittore impegnato anche nelle decorazioni del presbiterio. Poco fa dicevo che questo museo io lo vedo anche come una realtà che in qualche modo sembra risarcire le numerose dispersioni che sono

avvenute nei secoli passati e a questo riguardo il Ghislina viene proprio a proposito. Prima vi avevo nominato questo quadro del Ghislina disperso nel 1708, con la soppressione del complesso monastico di S. Lorenzo: ecco, una perdita che in qualche modo sembra ricompensata in questo museo da altri due dipinti riferiti al Ghislina, due quadri che sono stati restaurati e il cui intervento vi verrà presentato dal restauratore Dario Sanguanini che l'ha eseguito insieme al figlio. Uno di questi due dipinti raffigura i santi Nicolò, Andrea e Francesco da Paola: è un dipinto



Scuola bresciana del '500, *I santi Simone e Giuda*, olio su tela.

veramente splendido, che rivela in modo indubitabile la mano del Ghislina; una pittura di grande effetto, dai forti cromatismi, molto accesi, resi ancora più vividi dai timbri particolarmente forti, dai contrasti delle luci e delle ombre. Gli stessi personaggi raffigurati, per gli atteggiamenti e le posizioni, spesso un po' sinuose, avvitate, sembrano imprimere a questo dipinto sensazioni di notevole dinamismo, e guardando i dipinti del Ghislina si avverte un gusto del Barocco ormai pienamente maturo: il pittore sembra ormai pienamente partecipe di un comune linguaggio tipico del '700, avvertibile nella fortissima luminosità dei colori e anche in questo dinamismo delle figure, con questi panneggi fortemente mossi, quasi spezzati, per caricare di movimento le figure. Giustamente il Ghislina, per quanto riguarda i suoi orizzonti di riferimento culturale, è stato definito un pittore un po' eclettico, proprio perché partecipe di diversi linguaggi pittorici, anche

se la principale fonte di ispirazione, sempre come conferma la dott.ssa Ronda, è l'ambito della grande pittura emiliana, in particolare la pittura dei grandi Ludovico e Annibale Carracci. Della provenienza di questo quadro, restaurato dal Sanguanini, la dott.ssa Ronda, che ha svolto la sua tesi di laurea proprio sul Ghislina, mi ha riferito che sembra provenire dall'ospedale di Casalmaggiore.

Per rimanere ancora nell'ambito delle dispersioni del patrimonio artistico casalasco, occorre ricordare che il Museo Diotti annovera un dipinto che sembra corrispondere proprio

all'unica opera superstita di una chiesa di Casalmaggiore che venne soppressa nel 1795, la chiesa di S. Lucia, un edificio di culto mai del tutto scomparso e dalla quale proviene quel dipinto qui presente raffigurante i santi *Simone e Giuda Taddeo*, (vedi foto a lato) anche questo facente parte del gruppo di opere che sono state restaurate. Si tratta di una tela che venne fortunatamente conservata nella gloriosa scuola di disegno Giuseppe Bottoli che rappresentò a lungo una delle istituzioni didattiche fra le più importanti di Casalmaggiore e di maggiore aggregazione per la formazione locale di tanti artisti e artigiani soprattutto nella prima metà del '900. Questo quadro è riferibile all'ambiente pittorico bresciano del primo '600, come sembrano rivelare i caratteri del dipinto, in particolare nella definizione soprattutto della luce sulle figure e anche nei cieli, che sembrano rivelare un lontano ricordo della pittura del grande artista bresciano

Girolamo Savoldo. L'autore di questo dipinto, che mostra in modo palese l'adesione abbastanza stretta alla pittura veneta del '500 (mi sembrano scontati i riferimenti alla pittura del grande Paolo Veronese, soprattutto nei cieli, in questo contrasto fortissimo fra le nuvole e l'azzurro profondo dello sfondo del cielo) sembra molto vicino stilisticamente ad un pittore bresciano, Camillo Rama, che operò nella prima metà del '600. Camillo Rama fu allievo di Palma il Giovane e lavorò qui a Casalmaggiore per la scomparsa chiesa di S. Lorenzo, eseguendo un martirio che andò disperso con la soppressione della chiesa stessa. Un'altra (e forse l'ultima) grande dispersione del patrimonio storico artistico casalasco ebbe ad essere quella della notevolissima raccolta di dipinti che Giuseppe Diotti collezionò in questo che fu il suo palazzo. Una raccolta di opere di grandissimi artisti che, a quanto ci informano le schede del museo, redatte dal prof. Rosa (che mi sono letto molto attentamente),

dovevano avere anche una funzione didattica, per gli allievi che frequentavano la sua casa, casa che venne definita, con un termine che mi sembra molto appropriato, “casa-atelier”; la raccolta, che, dopo la morte del Diotti nel 1846, era stata aperta al pubblico nel 1865 dalla nipote Lucia, andò però poi purtroppo del tutto dispersa: ho letto con grandissima meraviglia che comprendeva opere di artisti strabilianti: Rubens, Correggio, Annibale Carracci, Guercino, Guido Reni, Veronese, Tiziano, Tintoretto e tanti altri pittori di primissimo ordine. Certo sarebbe stato del tutto impossibile, impensabile, in questo nuovo museo, concepire l’idea di un risarcimento di tali opere da esporre per importanza di autori alla collezione del Diotti andata dispersa, ma l’importante è che si sia riusciti a ricreare, attraverso l’iter museale delle opere esposte, l’ambiente culturale casalasco del periodo del Diotti e pure della Casalmaggiore settecentesca in cui si radica la formazione del Diotti stesso che a Casalmaggiore era nato nel 1779. Nel ‘700 a Casalmaggiore, e precisamente nel 1767, era stata fondata una scuola di disegno, una delle tante realtà di aggregazione accademica e didattica che si erano andate diffondendo in Italia in tanti centri, grandi e piccoli, soprattutto a partire dal ‘600. Ecco, fondatore di questa scuola fu il pittore locale Francesco Antonio Chiozzi che pure a sua volta si era formato nella Accademia Clementina di Bologna e poi a Roma. La sua pittura risenti in particolare del Classicismo e della grande pittura emiliana ed è ben rappresentata in questo museo dalle quattro tele, restaurate anch’esse, con gli eroi biblici Aronne, Davide, Mosè e Giosuè. Altrettanto interessante del pittore Chiozzi è il dipinto restaurato con il ritratto del benefattore di Casalmaggiore Leonardo Badalotti che, come ricorda la scritta in alto a sinistra, fu anche un socio della Confraternita della Buona Morte, una delle associazioni caritatevoli fra le più diffuse nelle città e nelle campagne a partire dal Medioevo, che aveva la funzione di assistenza ai moribondi e ai funerali. Erano associazioni laiche che in parte assolvevano a quei compiti che ai nostri giorni sono svolte un po’ dalle imprese delle pompe funebri. L’assistenza ai sofferenti estremi e l’attività nella confraternita dovettero rappresentare nella vita di questo personaggio punti di riferimento particolarmente forti, tanto da costituire appunto l’unico motivo di ricordo nelle iscrizioni dedicate alla sua esistenza. Anche l’iscrizione sul foglio che tiene nella mano sinistra, pur di non chiarissima interpretazione, sembra comunque riferirsi chiaramente al suo impegno assistenziale dei sofferenti, come si evince nella parola *languentium*. Non poteva ovviamente mancare, nella iscrizione in alto a destra, anche il momento della sua morte, ricordata con una semplice data, cioè il giorno 25 dicembre dell’anno 1769. Direi che alla forte pregnanza di queste iscrizioni che ci introducono nell’esistenza di questo personaggio e ai più sentiti convincimenti di vita, ben si addicono anche gli accenti abbastanza realistici che caratterizzano questo dipinto, come si può

vedere dalle fattezze del volto, un po’ aspre, che marcano abbastanza fortemente la fisionomia del viso. Questo ritratto sembra appartenere pienamente alla tradizione di quel naturalismo che ha caratterizzato tantissima parte della pittura lombarda a partire dal ‘500, una cultura pittorica alla quale si ricollegano anche parte degli anonimi autori di altri ritratti del museo, alcuni di questi restaurati, come ad esempio la benefattrice Anna Maria Faita Porcelli, sul cui volto sono sottolineate in modo abbastanza impietoso le rughe, gli appesantimenti della cute, caratterizzata anche da una certa leggera peluria che sembra di intravedere sopra la bocca. Non mi soffermo sugli altri ritratti restaurati, ma solo su quello comprendente la figura di Luigi Chiozzi, un discendente della famiglia cui apparteneva anche il pittore Francesco Chiozzi di cui abbiamo appena parlato. Doveva essere un personaggio particolarmente ragguardevole, se si considera anche l’abbigliamento, che denota un certo censo: si osservi ad esempio il pastrano, molto scuro, con questi bottoni neri, arricchito da questo colletto rialzato, con questi ricchi richiami in rilievo; e si osservino anche in basso, sottolineati da leggere luminescenze, l’elsa di una spada e l’angolo delle pieghe di una borsa a sinistra. Sono due elementi che potrebbero alludere, forse l’elsa della spada, ad una trascorsa attività militare, forse in alti ranghi dell’esercito, e la borsa ad un’attività forse più pertinente all’epoca in cui venne eseguito il ritratto, cioè l’attività di funzionario amministrativo, o anche magari dedito all’amministrazione dei suoi beni privati: Luigi Chiozzi doveva essere infatti titolare di un patrimonio privato notevolmente cospicuo; il suo nome infatti è legato ad un generoso lascito che fu da lui elargito per costituire un’istituzione che ebbe a Casalmaggiore una grandissima importanza sociale, cioè l’asilo Chiozzi, un asilo per l’infanzia che fu eretto in ente morale autonomo nel 1862 e che mi pare abbia funzionato a lungo, per molti decenni. Ritornando al ritratto, c’è da dire che il livello qualitativo mi sembra notevolmente alto. Si noti come l’aver tenuto l’abbigliamento della figura e lo sfondo su tinte molto scure abbia portato inevitabilmente a concentrare tutta l’attenzione dell’osservatore sul volto del personaggio raffigurato, rischiarato proprio da una luce nettissima, quasi violenta: la pennellata appare molto vibrante, molto mossa, è condotta in modo straordinario e riesce a restituirci in modo quasi tattile la fisicità dell’epidermide, le sue lucentezze, i pochi e leggeri appesantimenti dovuti all’età del personaggio che potremmo definire pienamente matura. Lo stile ci porta senz’altro al di fuori dello stretto ambito della ritrattistica locale, soprattutto del Diotti, che era caratterizzata da un modo di dipingere molto più raffrenato, più chiuso, cioè una pittura quella del Diotti sostanzialmente legata ai canoni della ritrattistica neoclassica. Non voglio spingermi oltre, anche perché so che il prof. Valter Rosa ha già avanzato una propria attribuzione che forse avrà in animo di approfondire, cioè l’attribuzione a un pittore di origini marchigiane, questo Francesco

Podesti che operò prevalentemente nell’Italia centrale ma che ebbe anche contatti con Milano, soprattutto con l’Accademia di Brera. Per introdurre l’argomento dei restauri di questi dipinti vorrei anche ricordare che la Soprintendenza per il patrimonio storico e artistico di Mantova, Cremona e Brescia, di cui appunto faccio parte, era stata come di norma coinvolta per dare la preventiva autorizzazione al restauro, sulla base di relazioni progettuali che erano state redatte dal restauratore Sanguanini al quale erano stati affidati gli interventi di restauro. Questi quadri restaurati, essendo di proprietà di un ente pubblico, in questo caso il Comune di Casalmaggiore, sono soggetti ad un regime di stretta tutela da parte dello Stato, il quale viene coinvolto attraverso i suoi organi periferici, in questo caso le Soprintendenze, affinché queste esercitino il loro controllo. E non solo, ricordo, in caso di restauri, ma anche ad esempio in caso di spostamenti temporanei, come quando vengono ad esempio richiesti per le mostre, per le quali noi della Soprintendenza ci pronunciamo sull’opportunità o meno, considerando sempre prima di tutto lo stato conservativo delle opere e se queste possono essere o meno trasferite e sostenere l’aggravio di spostamenti, in situazioni anche ambientali che a volte sono molto differenti da quelle in cui attraverso lunghi secoli sono state conservate. Questo regime di tutela da parte dello Stato vale anche per i beni di proprietà ecclesiastica e questi sono generalmente quelli che ci tengono maggiormente occupati, prima di tutto in considerazione del loro rilevantissimo numero che sopravanza di gran lunga quello delle opere di proprietà pubblica. In questi ultimi anni comunque la costituzione di numerosi musei locali, ad opera soprattutto dei Comuni, sta coinvolgendo sempre di più le Soprintendenze anche su questo versante, cioè quello della tutela del patrimonio storico-artistico degli enti pubblici. Spesso oltre alle tipologie di beni a noi più familiari, come possono essere i dipinti su tela, le statue, le tavole, ci troviamo a dover affrontare problemi di conservazione e di restauro di generi di oggetti abbastanza inusuali per le comuni conoscenze dei funzionari delle Soprintendenze; poco tempo fa, in occasione ad esempio della mostra sull’*Età Progettuale*, ero stato chiamato per visionare una serie di strumenti scientifici che erano serviti nelle scuole di Casalmaggiore a scopo didattico: anche questi sono oggetti che vanno strettamente tutelati, proprio per la loro importanza storica, in riferimento, in questo caso, alla storia e al progredire del sapere scientifico.

### Dario Sanguanini

L’intervento di restauro per il quale ci siamo avvalsi, io e mio figlio Marco, della valida collaborazione di due stagiste, Raschi e Sarzi Amadè, comprende il restauro di 14 dipinti ad olio su tela. Vedremo tutti e 14 questi dipinti, anche se per ragioni di tempo dovremo soffermarci sulle operazioni più significative. In pratica tutti i 14 dipinti sono stati analizzati, sono stati analizzati la tela, la preparazione,

la pellicola pittorica, e queste analisi hanno favorito una attribuzione, perché analizzare la tecnica pittorica è significativo per poter dare un'attribuzione più veritiera all'opera. Il primo dipinto è quello di *S. Nicolò, S. Andrea e S. Francesco di Paola*: dipinto ad olio su tela delle dimensioni di 248 cm x 170. Il dipinto, quando siamo venuti a prelevarlo, si trovava in queste condizioni perché su consiglio della Soprintendenza, alcuni anni or sono, era stata applicata una carta velina sul retto del dipinto perché si stava talmente deteriorando e molte particelle di pellicola pittorica si stavano staccando: per lo meno questa velinatura ha consentito al colore di rimanere adesso al supporto. Queste operazioni vengono spesso fatte prima degli spostamenti delle opere ai laboratori di restauro: tante volte il colore è talmente sollevato che anche solo il muovere la tela costituisce un fortissimo rischio, quindi viene preventivamente velinato per impedire che le scaglie di colore cadano nel trasferimento del quadro. In pratica si tratta di incollare carte di riso con del collante animale, quindi acqua, colla di coniglio, melassa, che si toglie con una semplice spugnatura con acqua calda. La prima operazione che è stata necessaria è stato togliere piano piano queste veline senza togliere minimamente particelle di colore. Questo lo si è fatto perché, essendo passato molto tempo dalla operazione di velinatura la colletta animale cominciava già a fare delle muffe, che si possono intravedere sul retro: le muffe si inseriscono fra supporto e pellicola pittorica e lentamente lo possono staccare. Da notare anche il vecchio telaio, che è stato sostituito perché era privo di tensori. Nel '900 viene adottata la soluzione dei telai a supporto della tela con inseriti negli angoli dei supporti, dei cunei lignei o negli ultimi decenni anche metallici, che possono consentire di tenere esteso l'angolo, per cui il telaio viene tenuto ben teso e di conseguenza anche la tela viene tenuta ben tirata. Nel vecchio telaio non compariva alcun tipo di tensore angolare; quando è possibile sarebbe opportuno restaurare anche il vecchio telaio, perché spesso è quello originale e fra tela e telaio, vivendo insieme per tanto tempo, si crea quel connubio che è sempre meglio mantenere, potendo. In questo caso non era possibile perché il telaio si era ormai usurato a tal punto che non permetteva più una giusta tensione alla tela e quindi si è optato per la sostituzione del telaio. E' a forma centinata, la cornice molto probabilmente era originale ed era dorata, anche se la doratura era andata persa quasi completamente; con ogni probabilità nell'800 era stata ripristinata con una tinteggiatura finto marmo bianco con venature nere. In questa foto in videomicroscopia si notano tutte queste tessere di pigmento unite a preparazione che letteralmente si stanno staccando, spingendosi l'una con l'altra; la tela è in puro lino, però ha tramatura piuttosto larga. In queste situazioni è sufficiente un piccolo colpo o che anche una sola di queste tantissime tessere venga via per tirarsi dietro una buona parte di tutta la policromia. L'opera più complessa dell'intero restauro è stata quella di poter dare spazio a

queste "vesciche", affinché si adagiassero perfettamente nei loro alloggi; essendo rigonfiate e non avendo più spazio per potersi dilatare quel tanto, con una foderatura ed una stiratura piuttosto energica si poteva anche fare in modo che si formassero delle grinze sul colore, proprio per la sovrapposizione del colore stesso. La fase di rifoderatura è quella operazione per cui si incolla una tela nuova sul retro, agendo sul telaio: si è dato così lo spazio necessario a tutte queste tessere per potersi riadagiare com'erano originariamente. E' una tipica crettatura "a mosaico", causata più che altro dal troppo secco, infatti questo è un quadro che non era mai stato verniciato, quindi era molto secco e le continue sollecitazioni del supporto, della tela in pratica, provocano questo tipo di crettatura. Il dipinto è stato rifoderato, quindi è stato rinforzato con una nuova tela in puro lino sul retro, stirato, consolidato e poi è stato ritoeso sul nuovo telaio, munito di doppia crociera e di quei tensori di cui parlavamo prima, che sono dei tensori angolari metallici estendibili: hanno dei piccoli dadi che si possono tendere con una piccola chiavetta senza bisogno di picchiare sulle biette che forzano sempre sull'incastro del telaio; l'incastro non viene toccato minimamente, ma si può esercitare una tensione forte, perché un dipinto, affinché sia bene conservato, è bene che sia ben teso, altrimenti si formano delle borse, degli spancamenti sul dipinto che poi generano un degrado piuttosto importante. Queste sono le prove di pulitura: avviene sempre dopo il consolidamento e la foderatura e sono i primi tasselli che si fanno, poi si concorda con la Soprintendenza il grado di pulitura da adottare, si fanno alcune prove a diversi spessori e poi si concorda il grado di pulitura da adottare su tutta l'opera. Qui si nota proprio che era molto sporco: non uno sporco di vernici ma di polveri e sudiciumi vari che con il tempo si erano depositati più che altro per effetto della condensazione sulla superficie pittorica; quindi la pulitura è avvenuta solamente per mezzo di solventi piuttosto blandi come acqua saponata oppure solventi anionici che asportano solamente la polvere. Dopo avviene la stuccatura del dipinto, nelle parti di caduta di colore: si è proceduto per la reintegrazione delle parti mancanti eseguita a tratteggio in selezione cromatica, in modo che a una certa distanza dall'opera (bastano due o tre metri) non si nota niente, mentre se si guarda il dipinto a 10/20 cm si nota questo ritocco a tratteggio. I colori usati sono normalmente colori a vernice perché così con il tempo non cambiano; un tempo si ritoccava molto con il colore ad olio, ma l'olio con il tempo ossida e quindi le alterazioni dei ritocchi sono evidenti anche dopo poco tempo. Questa è l'opera finita: un'opera molto bella, importante, sia per la storia che per la cultura. Si vede anche il viso del paggetto, che era molto rovinato; le parti mancanti sul viso del paggetto sono state integrate a tratteggio. Secondo me è giusto integrare le parti mancanti, in modo che si possa ricostruire la forma del viso, anche per rendere il quadro più leggibile. Ci sono state altre mode, quella

di tenere il dipinto a tela, quella della tinta neutra: io credo che si debba sempre rispettare l'opera, eseguire questi tratteggi in selezione solamente nella parte della mancanza, ma la ricostruzione a mio parere ci deve essere. Questa è l'altra opera, la *Trinità*. Le misure sono 145 cm x 105. E' sempre un dipinto ad olio su tela, era molto rovinato, c'erano dei depositi molto spessi di diverse verniciature che erano state applicate e delle ridipinture piuttosto estese, fatte con colore ad olio che con il tempo si altera e quindi le ridipinture erano visibili anche ad occhio nudo. Anche qui si notano segni dell'umidità, c'erano inoltre degli strappi e degli squarci che erano tenuti insieme da toppe incollate sul retro. Anche qui il telaio è stato sostituito perché non aveva più la forza di tendere la tela, era un telaio ormai sconnesso, attaccato molto dal tarlo e quindi fragile, ed era inoltre rigido e non permetteva certo l'estensione del dipinto. La cornice era probabilmente ottocentesca, nera: abbiamo guardato sotto la laccatura nera se ci fossero tracce d'oro o di argento, ma non c'era nulla, era proprio nera, tipica della prima metà dell'800. Anche qui lo stesso tipo di degrado che abbiamo visto precedentemente: le tessere che ormai si spingono fortemente fra di loro e se non si interveniva velocemente era facile trovarsi il dipinto molto più rovinato: ci voleva davvero poco perché queste tessere cadessero; rimanevano attaccate grazie a tutte quelle verniciature che erano state fatte precedentemente. L'analisi in lampada di Wood fa notare alcuni ritocchi, delle ridipinture non coeve con il resto della pellicola pittorica. La fluorescenza fortissima che si nota intorno è data dagli strati di vernice che ormai ossidata e alterata doveva essere tolta. Questo è il nuovo telaio, munito di crociera centrale con i vari tensori metallici che permettono la dilatazione in caso la tela si debba allentare. Solito tassello di pulitura con asportazione delle vernici, che in questo caso è stata piuttosto complessa perché lo strato di vernici era piuttosto spesso (erano state fatte almeno tre verniciature); la asportazione delle vernici avviene all'inizio con miste di solventi volatili e alla fine quando si arriva alla pellicola pittorica si agisce anche con il bisturi per togliere gli ultimi residui. Rappresenta la *Trinità*, un soggetto tratto dal passo del Credo (Cristo siede alla destra del Padre). Ultima delle opere restaurate, una tela molto rovinata, con ampi squarci sul lato destro, e sul petto del santo di sinistra e sulla spalla sinistra dell'altro santo, provocati molto probabilmente da qualche colpo che ha preso, tenuti insieme da delle toppe incollate sul retro con un collante molto forte, molto probabilmente una colla da falegname. Il quadro sicuramente è stato leggermente ridimensionato su tutti e quattro i lati, forse la parte maggiormente ridimensionata è quella in alto, in pratica quell'occhio di cielo, quella luce dove c'è la colomba era un po' più alta, infatti i due santi hanno lo sguardo diretto un po' più in alto e si notano i segni del vecchio telaio, quelle pieghe sul bordo perimetrale che non concordano assolutamente con il telaio e quindi denotano

un ridimensionamento e poi anche il fatto che scompare la famosa “ghirlanda” che si fa sul bordo perimetrale della tela, cioè da chiodo a chiodo, forma come un arco, invece sul bordo la tela era tagliata tutta dritta: significa in pratica che è stato ridimensionato. Erano dei tagli che facevano anche i restauratori nell’800 quando vedevano che la tela era tutta lacerata sul bordo, pensavano bene di tagliare via la parte lacerata per poi tendere il dipinto sul nuovo telaio. Si notano inoltre i piedi che sono proprio al massimo, sono proprio sul bordo: certamente in origine il dipinto, anche nella parte bassa, aveva un po’ più di spazio. Comunque una tela bellissima. Si notano le toppe che sono state incollate sul retro. Anche questo è un dipinto ad olio su tela della dimensioni di cm.176 x 152, quasi quadrato. E’ un dipinto costruito con due vele cucite in mezzo, anche queste in puro lino e con una bellissima cucitura. Anche queste contano molto per dare anche delle attribuzioni, è giusto proprio dire la costruzione dell’opera d’arte, come venivano costruite. Nell’antichità prima di cominciare a dipingere, ad applicare il colore, c’era una costruzione tutta particolare del telaio, della tela, della preparazione. Il telaio, come si nota, è fisso, quindi anche questo è stato necessario sostituirlo con un nuovo telaio e poi con delle aste che sono state sostituite più tardi, poi è stato messo in piedi in un qualche modo per poterlo solamente appendere, ma non è il telaio originale e anche per questo si è pensato di sostituirlo con un telaio più idoneo. Questo è un particolare dello spazio che c’era, manca proprio la tela. Anche qui si nota una fitta crettatura, e poi qui si vede solo quella visibile a occhio nudo, con il videomicroscopio si notava un’altra crettatura molto più fine, intermedia, che denota che il dipinto è molto vecchio: è la tipica crettatura che avviene sui dipinti del ‘500-inizi ‘600. Questa è un’analisi a lampada di Wood, dove si notano delle ridipinture, si nota questa rossa... Anche qui la prova tassello di pulitura. Qui c’erano molte vernici, almeno due mani di vernici e poi c’erano anche delle stesure di olio sopra il dipinto. E’ quello che facevano specialmente nell’800 e anche nei primi del ‘900 quando davano l’olio ai mobili e veniva dato anche ai dipinti: al momento apparivano lucidi e belli, però l’olio col tempo si ossida, diventa nero, attira la polvere e dopo qualche mese cominciano a diventare peggio di come erano prima. Questo è il telaio, sempre in legno tulipier, che è un legno molto bello, senza nodi, quindi permette di poter avere delle aste lunghe senza che si incurvino, è un legno che è un po’ fra il pioppo e il noce come consistenza, ma è molto utile proprio per i telai. E’ stata applicata una traversa intermedia e tensori angolari di metallo regolabili. Anche qui la integrazione a selezione cromatica, a tratteggio, sempre, un tratteggio che segue l’andamento delle pennellate originarie. Tutte queste procedure vengono sempre concordate con la Soprintendenza. Questa è una videomicroscopia, si vedono appunto quelle piccole crettature di cui si

diceva prima: fra quelle tessere di quella specie di mosaico che vedevamo prima, dentro ad ogni tessera ci sono tutte queste crettature che ad occhio nudo non sono visibili, ma che si vedono in videomicroscopia e denotano proprio che molto probabilmente è un quadro della fine del ‘500, inizi del ‘600. Questa è una fotografia in riflettografia, in pratica sarebbero i raggi infrarossi, e qui si nota la tecnica: si notano queste pennellate scure e delle pennellate bianche. Questa indagine dimostra che le pennellate scure che sono le ultime, i massimi scuri, e i massimi chiari (le pennellate bianche) sono state applicate quando il colore era già secco, quindi vuol dire che il pittore che ha eseguito l’opera, deve avere aspettato almeno... io penso 6 o 7 mesi prima di poter applicare i massimi scuri e i massimi chiari, perché non si sono minimamente amalgamati con la policromia che c’era sotto. Erano proprio tecniche, queste, che per ottenere questi forti contrasti dovevano attendere che il colore sotto fosse completamente asciugato. Questa indagine servono appunto per conoscere la tecnica. Questa è la mano del santo di sinistra; questa è sempre una riflettografia e si nota il disegno che il pittore deve avere eseguito con un pennello piuttosto piccolo e con del colore nero. Quindi molto probabilmente prima veniva fatto il bozzetto, poi veniva ingrandito sulla tela con una quadrettatura, probabilmente, e poi il pittore passava con il pennello e del nero. Qui si nota proprio una facilità di esecuzione molto forte, era un vero pittore, un vero artista questo, vista la sicurezza della pennellata. Questo è il dipinto finito. Si notano quelle chiazze bianche, queste luci molto forti, e questi neri, che danno appunto questo insieme molto contrastato ma che è dato proprio dalla tecnica, questi scuri e chiari applicati quando il dipinto era già perfettamente asciutto, altrimenti questi contrasti sarebbero impossibili da ottenere. Adesso facciamo una carrellata di immagini: erano dipinti che erano stati restaurati alcuni decenni orsono, infatti in accordo con la Soprintendenza si è optato per un restauro conservativo. Questo è il *Mosè*. Si è mantenuta la foderatura precedente perché era ancora buona, si sono applicati i tensori e soprattutto si è data una pulitura alla superficie perché sia i vecchi ritocchi che le vernici si erano ormai alterati a tal punto che rendevano illeggibile l’opera nei suoi giusti valori. Anche le cornici, che sono molto belle, sono state recuperate totalmente. Qui si vede un velo grigiastro che ricopre tutta l’opera e la manutenzione dice che queste vernici dopo un certo periodo (dipende anche dal luogo di collocazione e da tanti fattori) diventano gialle o grigie e vanno sostituite. Ecco questa è l’opera finita. In questo quadro non ci sono stati particolari ritocchi ma solo un’opera di asportazione delle vernici, pulitura del retro, e sono stati mantenuti sia la foderatura che il telaio anche se non era originale, e sono stati applicati i tensori angolari. Questo è *Giosuè*. Anche qui si notano bene le parti chiare che sono i vecchi ritocchi, molto probabilmente eseguiti a tempera all’uovo che con il tempo diventano bianchi, mentre

l’olio diventa nero, e poi un po’ di sporcizia su tutta la superficie che disturba certamente la lettura e che deve essere rimossa.  *Davide*, con la cetra e la corona. Anche qui la stessa cosa. Questi quattro dipinti sono tutti delle dimensioni di cm 92 x 62. Sono piuttosto belli, una bella luce. Anche qui vedete parecchi ritocchi che con il tempo si sono alterati e che devono essere tolti. Queste invece sono altre 7 opere. Questo è il ritratto della *Sibilla Persica*, che è una copia del Guercino, che aveva eseguito nel 1647. E’ una bella copia, ottocentesca, l’unica cosa che manca dell’originale è una scritta qui sul libro, “Sibilla Persica”, che il Guercino aveva eseguito ma che nella copia è stata omessa. Anche questo quadro era molto sporco; forse nella fotografia i bagliori sono un po’ troppo forti e comunque... Anche qui è stato praticato un intervento di manutenzione, asportazione dei ritocchi e delle vernici, la solita pulitura sul retro e applicazione dei tensori angolari. Questo è il *Ritratto denominato “di gentildonna con il cappello”*; qui sono chiari i ritocchi e i bianchi che si sono fortemente alterati, specialmente sul braccio, un po’ dappertutto. E’ una vernice che ormai si è talmente alterata che doveva essere tolta totalmente. E questo è il dipinto pulito. Naturalmente quando si puliscono questi quadri vengono asportate sia le vernici che i ritocchi, che poi vengono rifatti in modo più opportuno. Questo è il *Ritratto di Annamaria Faïta Porcelli*. Anche qui stessa cosa: dopo la pulitura i colori diventano molto più luminosi e il quadro acquista tantissimo. Anche il *Ritratto di gentiluomo* era molto deteriorato dai depositi di vernici; il rosso del mantello ora è molto più luminoso, anche tutta la decorazione dell’abito. Questo è il *Ritratto di gentildonna*, non si sa chi sia; molto bello questo manto, questo vestito, solo che lì non era leggibile e dopo la pulitura si nota molto bene, l’abito e la sua preziosità. Questo era quello che era ridotto peggio: vedete queste chiazze bianche che denotano dei ritocchi piuttosto estesi e che andavano a interessare anche parte della cromia originale. Si è fatta una asportazione generale di tutti questi ritocchi e delle vernici. La scritta non era forse stata ben capita, non l’avevano ritoccata neanche nel modo giusto. Questa scritta la si è vista bene con la riflettografia, si è visto sotto cosa c’era veramente scritto, quindi si è andati a ritoccarlo. Ritratto molto interessante e piuttosto bello. L’ultimo, il *Ritratto di Luigi Chiozzi*: era molto opacizzato e ingrigito da questi depositi di vernici e fumi, su tutta la superficie. C’era una cornice che era in condizioni talmente disastrose che si è resa necessaria una sostituzione, con una cornice ancora più bella. Il quadro è interessante, si nota il viso molto intenso, molto bello. Sono state fatte delle analisi particolareggiate sulla pellicola pittorica, sul tipo di pennellata che potranno essere utili per una attribuzione.

*Trascrizione di Letizia Frigerio*