

LE STORIE DI ESTER DI PAOLO VERONESE IN SAN SEBASTIANO



NARDINI EDITORE

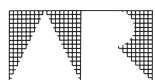
**Studio dei processi
esecutivi attraverso
la diagnostica per immagini**

**Claudia Daffara, Pietro Moioli,
Ornella Salvadori, Claudio Seccaroni**





ARTE E RESTAURO



ARTE E RESTAURO

collana diretta da
Andrea Galeazzi

Grafica, Redazione e Impaginazione
Claudio Seccaroni

ISBN 978 88 404 0423 3

© 2014 Nardini Editore
www.nardinieditore.it

Stampa digitale
2014 Nardini Editore

Questa pubblicazione è protetta dalle leggi sul copyright
e pertanto ne è vietato qualsiasi uso improprio.

**Claudia Daffara, Pietro Moioli,
Ornella Salvadori, Claudio Seccaroni**

***LE STORIE DI ESTER* DI PAOLO VERONESE IN SAN SEBASTIANO**

**Studio dei processi
esecutivi attraverso
la diagnostica per immagini**

***con la partecipazione di*
Ester Bandiziol, Attilio Tognacci**

NARDINI EDITORE

Ringraziamenti

Questo testo non sarebbe stato scritto senza l'aiuto di Carla Bertorello e Lucia Tito, che hanno contribuito alla lettura dei dati sulla base dell'osservazione dei dipinti durante il restauro. Un debito di riconoscenza va anche a Giovanna Martellotti, per il contributo fondamentale nella rilettura del testo finale.

Direzione dei lavori del restauro

Giulio Manieri Elia

Finanziamento

Amici in onore di Mary and Howard Frank,
tramite Save Venice
California Chapter of Save Venice
Boston Chapter of Save Venice

Restauro delle tele (2008-2010)

Lucia Tito, Rosanna Coppola, Carla Bertorello, Caterina Barnaba, Irene Zuliani, Elisa Bianchi di Castelbianco (CBC, Conservazione Beni Culturali)

Foderatura e restauro dei telai (2009)

Matteo Rossi Doria

Riflettografie IR

Claudia Daffara (CNR-INO)
Ornella Salvadori (Soprintendenza SPSAE e Polo museale VE)

Radiografie

Pietro Moioli, Claudio Seccaroni, Attilio Tognacci (ENEA, UTTMAT DIAG)

Crediti fotografici

Foto dei dipinti e particolari dopo il restauro (Matteo De Fina, Curia patriarcale di Venezia, Soprintendenza SPSAE e Polo museale VE): figg. 1, 2, 4, 6, 8, 10, 11, 17, 20, 23, 26, 29, 32, 35, 37, 39, 42, 44.

Radiografie (ENEA e Soprintendenza SPSAE e Polo museale VE): figg. 3, 5, 7, 12-15, 18, 21, 24, 27, 30, 33, 36, 38, 40, 45.

Riflettografie IR (CNR-INO e Soprintendenza SPSAE e Polo museale VE): figg. 9, 16, 19, 22, 25, 28, 31, 34, 41, 43, 46.

In copertina: *Incoronazione di Ester*, particolare (visibile, radiografia e riflettografia IR).

Indice

Presentazione	7
Introduzione	16
Caratteristiche delle stesure pittoriche	16
Ripudio di Vasti	25
Incoronazione di Ester	32
Trionfo di Mardocheo	45
Conclusioni	58

Presentazione

Sempre più spesso, ormai, ogni intervento di restauro, specie di maggiore complessità o rivolto ad opere d'eccellenza, non può prescindere da una parallela attività di indagini diagnostiche e di approfondimento conoscitivo sui dati tecnici, a corredo e ad integrazione di quegli approfondimenti di carattere storico-artistico che ad esso inevitabilmente si accompagnano.

È quanto la Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare da tempo sistematicamente applica su opere conservate nei musei statali ad essa affidate ma che estende e rivolge con attenzione e acribia anche a quanto è presente nel territorio di competenza. Il caso del restauro delle tele del soffitto della chiesa di San Sebastiano eseguite da Paolo Veronese nel 1556 ne è un esempio eccellente.

I risultati dell'intervento lungo e delicato, sostenuto con la consueta generosità da Save Venice, alla quale vogliamo in questa occasione rinnovare la gratitudine nostra e della città di Venezia, furono presentati nel 2011, in una esposizione dedicata, presentata al Museo di Palazzo Grimani. In quella circostanza non tutte le indagini di varia natura, radiografie, riflettografie, spettrofotometria di fluorescenza ai raggi X (XRF), ecc., condotte sia all'interno della Soprintendenza dal Laboratorio scientifico della Misericordia diretto da Ornella Salvadori sia in collaborazione con altre istituzioni (ENEA, CNR-INO), poterono trovare spazio nel catalogo che accompagnò l'esposizione con l'ampiezza che avremmo desiderato.

Oggi la possibilità di pubblicare in questa sede offre uno strumento agile e utilissimo per poter presentare integralmente i risultati del lavoro svolto sui dati tecnici e materici, su quanto l'utilizzo di tecnologie di diagnostica per immagini rende possibile indagare e conoscere. Ne emerge una visione ben più aderente sulla prassi esecutiva del Caliarì, sull'elaborazione concettuale della rappresentazione pensata per le tre scene del ciclo che integrano utilmente quanto, e non è molto, è sopravvissuto degli studi preparatori per la realizzazione di un ciclo decorativo che resta

nella produzione artistica del maestro veronese di capitale rilevanza e così pervasivo per gli esiti della futura pittura veneziana.

Nel rivolgere il nostro ringraziamento a Nardini Editore per la preziosa opportunità, ci auguriamo che la soluzione adottata in questa circostanza possa trasformarsi in una consuetudine da estendere con regolarità ad altri casi analoghi per scongiurare, con la consapevolezza che non sempre è stato possibile, il pericolo che tante preziose informazioni restino un patrimonio di conoscenza interno ai Laboratori che tali indagini hanno condotto ma che possano essere messe a disposizione e condivise dalla comunità scientifica internazionale.

Giovanna Damiani

Soprintendente per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico
e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare



Fig. 1 – Soffitto della chiesa di San Sebastiano a Venezia, con le *Storie di Ester*.



Fig. 2 – *Ripudio di Vasti* (dopo il restauro).



Fig. 3 – *Ripudio di Vasti*, mosaicatura delle 92 lastre radiografiche.



Fig. 4 – *Incoronazione di Ester* (dopo il restauro).



Fig. 5 – *Incoronazione di Ester*, mosaicazione delle 90 lastre radiografiche.



Fig. 6 – *Trionfo di Mardocheo* (dopo il restauro).



Fig. 7 – *Trionfo di Mardocheo*, mosaicatura delle 112 lastre radiografiche.

Introduzione

In occasione del completamento del restauro delle tele del soffitto della Chiesa di San Sebastiano (figg. 1, 2, 4 e 6), per l'esposizione temporanea presso il Museo di Palazzo Grimani dei tre dipinti, un volume curato da Giulio Manieri Elia, direttore del restauro, ha raccolto studi critici aggiornati e una documentazione sull'intervento, corredato da testi e significative immagini delle fasi che lo hanno caratterizzato e delle indagini radiografiche e riflettografiche effettuate¹. L'idea di pubblicare più estesamente i materiali non ospitati in quel catalogo nasce dall'interesse che questi possono ancora suscitare nell'approfondimento della tecnica della pittura di Paolo Veronese. I mutamenti d'intenzione, presenti in ciascuno dei tre dipinti in modo piuttosto significativo, e ben documentati nella diagnostica per immagini, possono infatti colmare parzialmente le informazioni sul *modus operandi* dell'artista, tenendo conto che delle *Storie di Ester* rimangono solo pochi documenti grafici dell'autore, schizzi d'impostazione generale o studi di personaggi in scala ridotta. Offrire allo studio questo materiale ancora inedito può essere di interesse anche per un confronto con indagini di eguale portata effettuate su opere del medesimo autore, restaurate a partire dall'ultimo quarto del secolo scorso.

L'analisi muove dal confronto tra quanto riconoscibile nel visibile, in una osservazione puntuale, consentita attraverso tutte le fasi del restauro, e la successiva comparazione con le indagini per immagini, intraprese sull'intera estensione delle parti figurate e architettoniche delle tre opere.

Caratteristiche delle stesure pittoriche

I tre dipinti sono stati realizzati su tela di lino con armatura a spina di pesce, questo tipo di filato da luogo ad un tessuto fitto e compatto probabilmente scelto di proposito per le sue caratteristiche di scarsa cedevolezza e per questo ideale per essere

¹ G. MANIERI ELIA (a cura di), *Veronese. Le storie di Ester rivelate*, catalogo dell'esposizione (Venezia, Museo di Palazzo Grimani, 21 aprile-24 luglio 2011), Venezia, 2011.

impiegato a soffitto². L'utilizzo di tele così tessute non è raro nell'opera di Veronese; se ne conoscono infatti diversi esempi realizzati a partire dalla metà del '500³. Sono comunque numerosi e autorevoli gli esempi di artisti che a Venezia impiegano un tipo simile di supporto tra la fine del '400 e l'inizio del '500⁴. I pittori contemporanei di Veronese sembrano comunque averlo utilizzato con alcuni anni di anticipo rispetto a lui; se ne sono serviti Lorenzo Lotto⁵, Tiziano⁶, Bonifacio de' Pitati⁷ e Jacopo da Bassano⁸.

Nei tre teleri per il soffitto di San Sebastiano⁹, per raggiungere le dimensioni volute è stato necessario giuntare tre teli per ogni opera; in senso verticale per i dipinti di forma ovale e in senso orizzontale per quello di forma quadrata¹⁰. Il supporto è stato poi trattato con un sottile strato di gesso e colla, per prepararlo alla pittura, con il solo intento di ridurre le asperità più evidenti della tela. La trama a spina di pesce è infatti molto evidente e anche il colore ne asseconda l'andamento, caratterizzando la superficie (fig. 8).

² Le analisi per l'identificazione della fibra sono state effettuate dalla R.&C. Lab. S.r.l., Altavilla Vicentina.

³ Le *Nozze mistiche di santa Caterina* (1550-51) nel National Museum of Western Art di Tokyo, la *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Antonio abate* (1551-55) in San Francesco della Vigna a Venezia, l'*Annunciazione* (1555 circa) agli Uffizi, i riquadri con gli *Evangelisti* e i tondi con *Angeli* (1555) nel soffitto della sagrestia e la *Presentazione di Gesù al tempio* (1558-60) sull'esterno delle ante dell'organo di San Sebastiano a Venezia, la *Consacrazione di san Nicola* (1562) nella National Gallery di Londra, *La Vergine appare ai santi Antonio abate e Paolo eremita* (1562) nel Chrysler Museum a Norfolk (Virginia), il *Riposo nella fuga in Egitto* (1560-70) nella National Gallery of Canada ad Ottawa, il *San Gerolamo* (1575-80) nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, *Ester e Assuero* (1575-88) al Louvre, la *Visione di sant'Elena* (1580 circa) nella Pinacoteca Vaticana, *Santa Caterina e l'angelo* (1580 circa) nel Museo del Castello di Praga, la *Maddalena penitente* (1580 circa) nella National Gallery of Canada ad Ottawa, *Giuditta e Oloferne* (1581 circa) a Palazzo Rosso a Genova e l'*Assunzione* (1584) nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia.

⁴ Tra questi vi sono tre delle *Storie di sant'Orsola* di Vittore Carpaccio (*Il commiato degli ambasciatori* e *Il ritorno degli ambasciatori* [1495 circa] e il *Martirio dei pellegrini e funerali di sant'Orsola* [1493]), un *Profeta* un tempo attribuito a Carpaccio ed ora assegnato a Vittore Belliniano (inizi del XVI sec.) agli Uffizi; riguardo a quest'ultimo dipinto si segnala che il pendant, con una *Sibilla*, è stato invece realizzato su una tela con armatura a saia. È dipinta su teli con armatura a spina di pesce anche *La morte di Adone* (1511), sempre agli Uffizi, opera dell'esordio romano di Sebastiano del Piombo.

⁵ La *Visitazione* (1532-34) nella Pinacoteca Civica di Jesi.

⁶ L'*Annunciazione* (1540 circa) nella Scuola Grande di San Rocco a Venezia, *San Giovanni Battista* (1542 circa) nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, il *Ritratto di Pietro Bembo* (1545) nel Museo di Capodimonte a Napoli, *Cristo alla colonna* (1560 circa) nella Galleria Borghese di Roma e *Cristo crocifisso con il buon ladrone* (1563 circa) nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.

⁷ L'*Eterno a Piazza San Marco* (1543-44) nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia.

⁸ L'*Andata al Calvario* (1544-45) nella National Gallery di Londra.

⁹ *Ripudio di Vasti* (ovale, 410x295 cm), *Incoronazione di Ester* (300x300 cm), *Trionfo di Mardocheo* (ovale, 410x295 cm).

¹⁰ Si suppone che almeno i teli centrali siano stati utilizzati a tutta altezza, inclusa la cimosa.

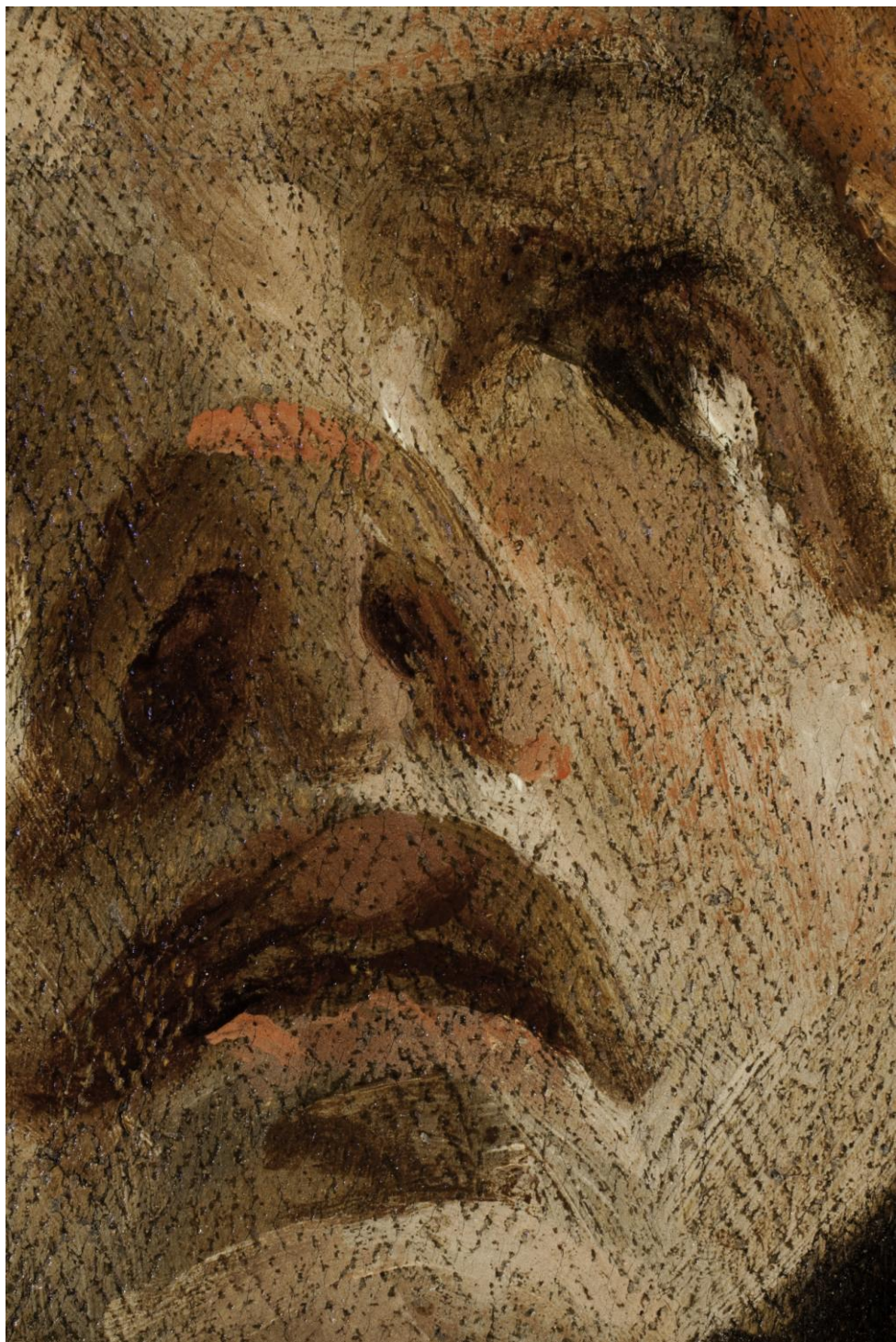


Fig. 8 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare di un volto a luce lievemente radente.

Sfortunatamente, per questi tre dipinti ci sono giunti solo due piccoli schizzi a penna, in cui sono abbozzate le composizioni per l'*Incoronazione di Ester*¹¹ e il *Trionfo di Mardocheo*¹². L'esiguo materiale a disposizione non consente pertanto di ripercorrere il processo creativo delle tre composizioni, dai bozzetti ai disegni definitivi; il pittore deve comunque essere partito da disegni in scala ridotta, già molto definiti, forse studiati per gruppi di figure, via via ingranditi nella dimensione voluta; non si rilevano peraltro segni dell'impiego di cartoni a grandezza naturale o altri mezzi di trasposizione del disegno. Sulle tele sono inoltre assenti quadrettature, che avrebbero facilitato il riporto da modelli in scala ridotta.

Nelle riprese riflettografiche, quando spessori e natura dei colori lo consentono, si nota a tratti un disegno tracciato a carboncino, dalla caratteristica sgranatura; i volti dei personaggi presentano solamente il contorno a carboncino dell'ovale del viso, in un unico caso, nel *Ripudio di Vasti*, sono visibili in modo netto le linee di costruzione del volto della regina (fig. 9). L'unica figura umana interamente disegnata a carboncino è, sempre nel *Ripudio di Vasti*, quella in basso ai piedi della scala: l'artista ha tracciato dettagliatamente, oltre al volto, anche braccia, veste e copricapo. Risultano invece disegnati a carboncino gli animali presenti nei dipinti: il cane dell'*Incoronazione di Ester* e i cavalli del *Trionfo di Mardocheo*. Un'altro dei particolari in cui si vede meglio il disegno a carboncino è costituito dal drappo accanto alla colonna, in alto a destra nell'*Incoronazione di Ester*.

Più apprezzabile è invece il disegno a pennello, tracciato probabilmente con terre rosse e brune, miscelate a nero di carbone e visibile anche a occhio nudo sotto le campiture trasparenti. È comunque probabile che il disegno a pennello costituisca una seconda fase della progettazione grafica sulla tela, in cui il disegno a carboncino è stato ripassato e, verosimilmente eliminato, almeno in parte.

¹¹ Penna e inchiostro bruno, 150x177 mm, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. RF 38 926. R. BACOU, *Ten unpublished drawings by Veronese recently acquired by the Cabinet des Dessins du Louvre*, in *Master Drawings*, vol. I n. 3 (1983), pp. 255-262, in particolare p. 256 e pl. 1; R. COCKE, *Veronese's drawings. A catalogue raisonné*, Londra 1984, n. 5, pp. 46-50; W.R. REARICK, *Incoronazione di Ester e Trionfo di Mardocheo*, in *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, catalogo dell'esposizione (Venezia, Fondazione Cini, 26 marzo-10 luglio 1988), a cura di A. Bettagno, Vicenza 1988, n. 3, p. 51. Il restauro del disegno lo ha liberato dal foglio su cui era stato incollato quand'era nella collezione Sagredo, mettendo a vista degli studi architettonici schizzati a penna con inchiostro bruno. F. VIATTE, *Dessin de Véronèse pour San Sebastiano, in Artibus et Historiae*, vol. 28, n. 55, "In This Issue Special Articles in Memory of William R. Rearick (1930-2004)", Part 1 (2007), pp. 87-98.

¹² Penna e inchiostro, 126x113 mm, Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 26357 (sul retro del foglio, analogamente al disegno del Louvre, vi sono degli studi architettonici schizzati a penna con inchiostro bruno). R. COCKE, *A preparatory drawing for the 'Triumph of Mordecai' in S. Sebastiano Venice*, in *The Burlington Magazine*, vol. 114, 830 (1972), pp. 322, 324-325 e 331-332. COCKE 1984, n. 6, pp. 47-50. W.R. REARICK, *Trionfo di Mardocheo e (recto) Studi architettonici (verso)*, in *Paolo Veronese. Disegni e dipinti*, n. 4, pp. 51-52.



Fig. 9 – *Ripudio di Vasti*, particolare con il volto della regina e quello del personaggio retrostante, riflettografia IR a scansione (2.2 μm).

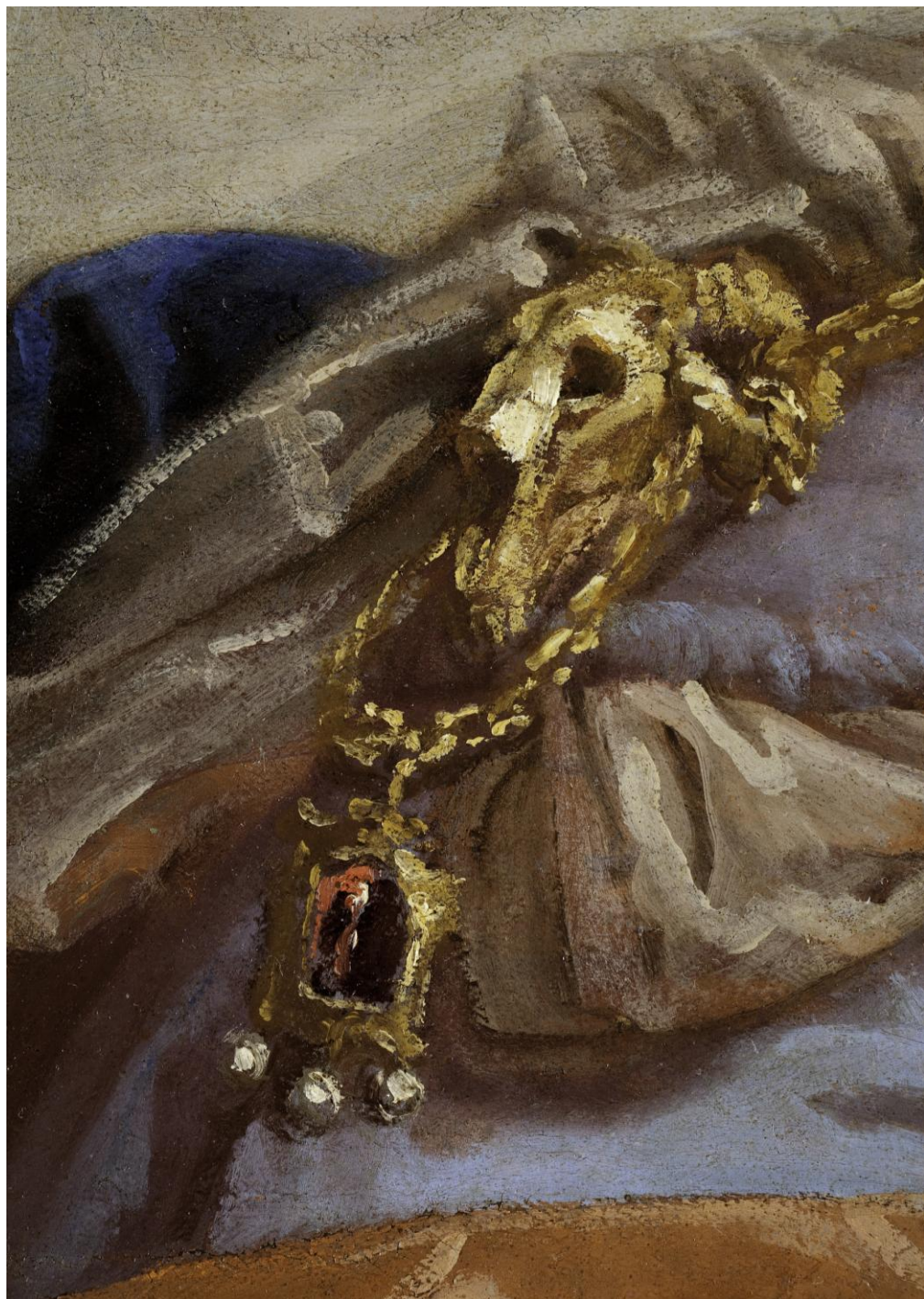


Fig. 10 – *Incoronazione di Ester*, particolare del gioiello sulla schiena dell'ancella nell'angolo inferiore sinistro, visibile.



Fig. 11 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare del cavallo a sinistra, visibile.

Solo nelle architetture si vedono a tratti sottili linee incise, di ausilio nella costruzione dei principali elementi, per definire lunghi tratti rettilinei con l'aiuto di una riga o archi di circonferenze per mezzo del compasso. La presenza di numerosi pentimenti, anche di piccola entità, può essere posta in relazione con la caratteristica tutta veneziana di impostare gran parte della composizione direttamente sulla tela¹³, il che starebbe a testimoniare che comunque il materiale grafico messo a punto per la realizzazione di queste tre tele, perduto o sinora non rintracciato, potrebbe essere assai ridotto.

Per quanto concerne le stesure pittoriche, la messa a registro delle complesse e ardite figure di scorcio deve aver indotto l'artista ad abbozzare pressoché insieme parti figurate e architetture¹⁴. I cieli sono stati realizzati per ultimi; lungo le teste si vede infatti molto chiaramente che l'azzurro scontorna le forme e a volte il colore si sovrappone leggermente alla pittura già realizzata.

Il modo di stendere il colore è piuttosto semplice e comporta poche sovrapposizioni. Vengono stesi in strato sottile i mezzi toni, sia dei manti che degli incarnati; la pittura è poi completata sia nei punti di luce che nelle ombre, con stesure di colore omogenee e tratti rapidi e sicuri, che costruiscono in modo sintetico e compendiario i volumi. Questo modo di procedere corrisponde perfettamente a quanto descritto da Marco Boschini nella *Breve Istruzione* premessa alle *Ricche Minere della Pittura Veneziana* (1674) che a proposito di Paolo Veronese scrive: "Dando piglio a' pennelli con tanta nettezza abbozzava le cose che era una maraviglia. Vero è che nel colorito si valeva d'una mezza tinta, così nelle carni, come ne' panni, nell'Architettura e nel rimanente. Ma doppo aver disposti i colori (in particolare ne' panni) con ben inteso artificio, s'occupava nella distinzione del di dentro e di fuori. Campeggiava tutta la massa d'ogni panno d'una mezza tinta, e per il più poneva gli Azuri a guazzo; e per tal cagione alcuni inavveduti, volendo nettar alcuno de' suoi quadri (non volendo) di-

¹³ La tendenza a costruire e modificare l'immagine dipingendo, caratteristica diffusa fra i pittori veneziani, ha portato Vasari e la critica successiva a ritenere che la pittura veneziana non si fondasse sul disegno, inteso come rigorosa progettazione formale da eseguirsi prima di approntarsi a dipingere. Vasari, infatti, pur ammirandoli, non esita a denunciare la carenza nel disegno di pittori quali Giorgione, Palma il Vecchio, Sebastiano del Piombo, Tiziano e Tintoretto. Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze 1568, vol. II, pp. 239 e 341; vol. III, pp. 592 e 806. Si veda inoltre S.J. FREEDBERG, *Disegno versus colore in Florentine and Venetian painting of the Cinquecento*, atti del convegno *Florence and Venice: comparisons and relations* (Firenze, Villa i Tatti, 1976 e 1977), vol. II, *Il Cinquecento*, a cura di C. Smith con S.I. Camporeale, Firenze 1980, pp. 309-322; R. BELLUCCI, C. FROSININI, *Considerazioni sul disegno e l'underdrawing nella pittura veneta e in Tiziano*, in "Quella Donna che ha la veste azzurra". *La Bella di Tiziano restaurata*, a cura di M.Ciatti, F. Navarro e P. Riitano, Firenze 2011, pp. 53-62.

¹⁴ Analogo procedimento è stato impiegato per il *Convito in casa di Levi* nelle Gallerie dell'Accademia; si veda in proposito L. LAZZARINI, *I materiali e la tecnica del Convito in casa di Levi di Paolo Veronese*, in *Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*, 11 (1984), pp. 65-72.

pennate alcune piegature de' panni, che furono delle più rare che formassero pennelli giammai¹⁵. Così, dopo aver dipinta tutta la massa nella maniera espressa, sì di Figure, come d'Ornamenti, d'Architettura, di Paesi, d'Animali ed altro, e l'esser ogni cosa ben situata, ritoccava le carni nei Chiari, nell'Ombre con pennellate così risolte e brillanti, che le faceva (come si vede) comparir vive; lasciando le meze tinte nello stato di primo distribuite, di modo che si possono numerare tutte le pennellate rimesse, come se fossero perle, rubini, zaffiri, smeraldi, diamanti e gioie le più preziose che ci arrechi il Levante"¹⁶. Le sovrapposizioni sono in genere due, tre al massimo; solo in ultimo rapidi tocchi definiscono i dettagli in massima luce, con piccole pennellate in genere con più corpo (lineamenti dei volti, gioielli, calzari, redini; figg. 10-11) e anche tale procedura trova un preciso riscontro nelle parole del Boschini: "né mai velava alcun panno, fosse di qual colore si voglia, di modo che, vedendosi in un quadro, creduto di Paolo, un panno velato, bisogna molto ben considerarlo, per non ingannarsi"¹⁷.

Le complesse composizioni prendono forma e sostanza attraverso il colore, piuttosto che col disegno; procedimento questo che comporta più di altri correzioni in corso d'opera, anche molto piccole, per soddisfare ad un preciso progetto compositivo, ma anche coloristico che via via si va definendo nella pittura.

Va notata un'altra caratteristica della pittura di Veronese: la presenza di zone a risparmio, che lasciano sempre un sottile limite tra una campitura e l'altra, come una linea di confine, priva di pittura. In radiografia queste zone ai margini delle figure appaiono come profilature scure. Se ne può vedere un esempio chiarissimo lungo il contorno del vessillo rosso che garrisce al vento, o intorno al manto del palafreniere a destra, ai margini del cielo nel *Trionfo di Mardocheo*.

La comparazione dell'osservazione diretta con le indagini radiografiche¹⁸ e quelle riflettografiche¹⁹, entrambe condotte nel corso della pulitura, fornisce informazioni e-

¹⁵ L'uso del *guazzo*, ossia della colla come legante, per gli azzurri, al fine di evitare un eccessivo ingiallimento del legante, è una caratteristica ben nota alla trattatistica rinascimentale. Vasari, ad esempio, lo prescrive per i dipinti a tempera a uovo, G. VASARI, op. cit., vol. I p. 51. È però probabile che il riferimento del Boschini ai cattivi restauri che hanno depauperato gli azzurri dei dipinti di Veronese sia frutto di un fraintendimento. Soprattutto nei cieli il Veronese ricorreva infatti all'azzurro di smalto, pigmento che tende a decolorarsi, caratteristica pressoché sistematicamente riscontrata nei suoi dipinti e puntualmente individuata anche nelle tre tele per il soffitto della navata di San Sebastiano. Alla perdita di colore del pigmento che fa affiorare gli strati preparatori e non a una malaccorta pulitura sarebbe dunque riferibile quest'osservazione del Boschini.

¹⁶ M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660, a cura di A. Pallucchini (edizione critica con la *Breve istruzione* premissa alle *Ricche minere della pittura veneziana*), Venezia-Roma 1966, p. 733.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Dell'*Incoronazione di Ester* (90 lastre) e del *Ripudio di Vasti* (92 lastre) non sono state radiografate le ampie porzioni monocrome del cielo, in alto a sinistra, mentre il *Trionfo di Mardocheo* è stato radiografato integralmente (112 lastre). È stato usato un generatore di raggi x Gilardoni ART-GIL; la tensione e la corrente di lavoro sono stati rispettivamente 30 kV e 5 mA, la distanza tra il fuoco e il

saurienti sul modo con cui è eseguita la pittura; dall'impostazione iniziale della composizione fino alla realizzazione, nelle successive fasi operative.

Le radiografie, in particolare, mettono in luce ampie modifiche in fase di stesura, che qui per completezza si descrivono su ogni singolo dipinto. Le zone interessate sono sempre facilmente individuabili perché l'artista cancella la versione iniziale, a volte ancora riconoscibile attraverso il disegno (visibile in riflettografia) ripartendo da un colore chiaro, una stesura sottile ma coprente, per l'alto contenuto di biacca di cui è composta, che risulta radiopaca nelle lastre, quindi di colorazione bianca.

Ripudio di Vasti

Le variazioni più vistose riguardano il colonnato, pensato inizialmente con una semplice cornice di coronamento, poi modificata con un ampio cornicione decorato con cassettonato (fig. 12). Nella versione definitiva il bordo del cornicione coincide quasi con l'asse verticale del dipinto, enfatizzando la linea di fuga della composizione e la spartizione tra il vuoto del cielo e il pieno dell'architettura. Le immagini radiografiche attestano inoltre che l'ampliamento verso il centro del cornicione, di circa tredici centimetri, è avvenuto prima della stesura dell'azzurro del cielo. Dalle immagini ra-

piano delle lastre è stata pari a 100 cm, il tempo di esposizione pari a 60 secondi. Sono state utilizzate lastre radiografiche Agfa D4DW di formato 40x30 cm, i bagni di sviluppo e fissaggio sono stati rispettivamente Agfa Structurix G 135 e G 335. Gli irraggiamenti sono stati eseguiti dopo la foderatura, quando i dipinti erano ancora montati sui telai interinali, circostanza che ha consentito di indagare anche i bordi; i dipinti erano rivolti verso l'alto e le lastre sono state poste a contatto dello strato pittorico.

¹⁹ Per le riflettografie è stato utilizzato lo scanner multispettrale IR (CNR-INO) con un set di sensori (Si e InGaAs) in grado di acquisire immagini multibanda nell'intervallo dell'infrarosso esteso da 0.8 a 2.2 μm , la riflettografia wide-band (sensore InGaAs 0.8-1.7 μm) e il visibile (RGB). Il dispositivo esegue acquisizioni punto per punto, tramite sensore singolo, ed è in grado di campionare aree di 1 m² con una risoluzione spaziale di 4 punti/mm e una dinamica tonale di 12 bit. La testa ottica e il sistema di illuminazione sono solidali e montati su un sistema modulare composto da traslazioni meccaniche XY di precisione che li movimentano. Il sistema di illuminazione è composto da due lampade alogene (IR) a bassa tensione e led (Vis) fissate ai lati dell'ottica, con una geometria di 45°. Per l'*Incoronazione di Ester* è stata eseguita la riflettografia wide-band su di tutto il dipinto eccetto una porzione di cielo e parte della tenda in alto a sinistra; per il *Ripudio di Vasti* su tutte le aree con le figure eccetto la testa a sinistra, il cielo e la parte architettonica in alto; per il *Trionfo di Mardocheo* su tutto il dipinto ad eccezione della parte architettonica in basso e la porzione di cielo con la parte alta della bandiera in alto a sinistra. L'acquisizione multispettrale è stata eseguita su porzioni ridotte dei dipinti: per l'*Incoronazione di Ester* sui volti di Assuero, Aman, dei due personaggi in alto a destra, sulla porzione superiore di Ester e dell'ancella nell'angolo inferiore sinistro; per il *Ripudio di Vasti* sui volti di Vasti e del personaggio retrostante e sull'intera figura in basso; per il *Trionfo di Mardocheo* nella porzione centrale in corrispondenza di Mardocheo e del palafreniere di destra e delle prime figure in secondo piano nella parte superiore del dipinto.



Fig. 12 – *Ripudio di Vasti*, particolare dello sfondo architettonico a destra, radiografia.



Fig. 13 – *Ripudio di Vasti*, particolare della figura di spalle a destra, radiografia.

diografiche sembrerebbe infine che la grande figura barbuta di spalle sulla destra della composizione, che si staglia contro la colonna, fosse stata inizialmente impostata con il busto eretto e non scorciato, giacché si intravede un abbozzo della testa almeno trenta centimetri al di sopra della posizione attuale (fig. 12). Questa stessa figura ha poi subito ulteriori lievi aggiustamenti finali sulla spalla e sul braccio sinistro, nonché lo spostamento del piede destro in posizione leggermente più esterna (fig. 13).



Fig. 14 – *Ripudio di Vasti*, particolare con la figura sulla destra, radiografia.



Fig. 15 – *Ripudio di Vasti*, particolare con la figura del paggio, radiografia.



Fig. 16 – *Ripudio di Vasti*, particolare con la figura del paggio, riflettografia IR a scansione wide-band (0.8-1.7 μm).

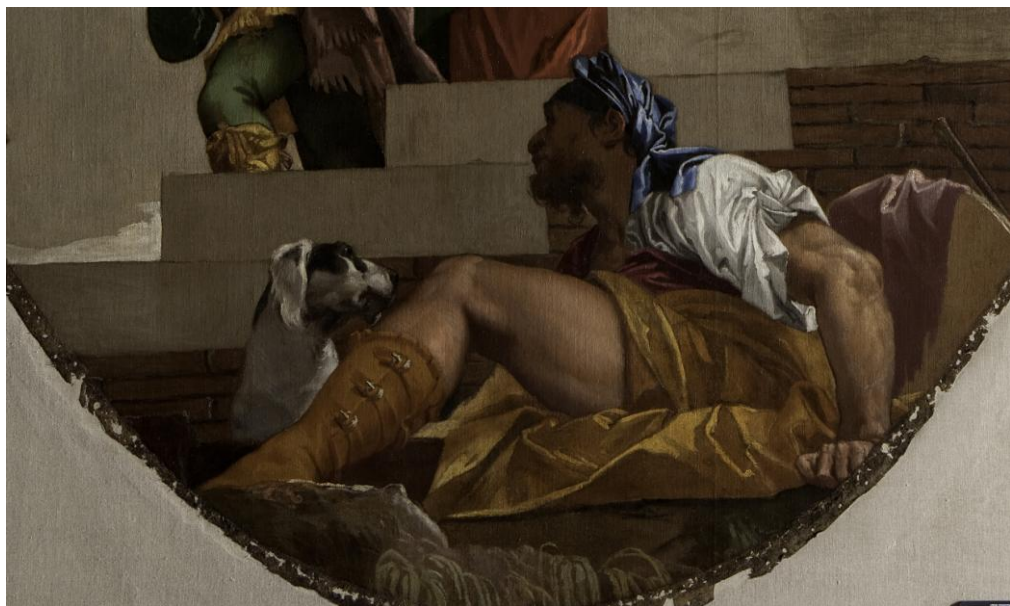


Fig. 17 – *Ripudio di Vasti*, particolare con la figura in basso, visibile.



Fig. 18 – *Ripudio di Vasti*, particolare con la figura in basso, radiografia.



Fig. 19 – *Ripudio di Vasti*, particolare con la figura in basso, riflettografia IR a scansione wide-band (0.8-1.7 μm).

Nel gruppo di figure intorno a Vasti, tenuta per mano dal paggio, le modifiche sono meno sostanziali, ma pur sempre dettate da una migliore precisazione della visione d'insieme del gruppo. Vengono abbassati il braccio destro e la spalla sinistra²⁰ di Vasti e precisato l'intreccio della sua mano con quella del paggio (fig. 14).

La fortissima radiopacità del volto del paggio – se paragonata a quella dei volti di altre figure, come ad esempio Vasti stessa – attesta infine che sono state cancellate e ridipinte le fattezze del paggio (fig. 15), mentre le immagini riflettografiche (fig. 16) mostrano che l'ingombro della testa era stato tracciato a pennello in posizione più alta, attaccata alle mani, chiarendo inoltre che la testa del paggio era originariamente rivolta all'indietro, verso Vasti.

Le immagini riflettografiche mostrano infine che il gradino su cui poggia il paggio era stato disegnato leggermente più in alto (fig. 16).

In basso, sul boccascena con cui si apre la composizione, la grande figura virile in primo piano è stata oggetto di un ripensamento radicale, passando da una posizione molto scorciata ad una più frontale. La gamba era più stesa, con il piede sollevato di un gradino, mentre la testa, peraltro con fisionomia più giovanile, era reclinata in avanti, con il mento parzialmente coperto dal ginocchio (figg. 17-19).

²⁰ La zona radiopaca dietro la spalla sinistra di Vasti individua una correzione del motivo a losanghe del celetto dell'architrave.

Incoronazione di Ester

In questa tela appare forse più chiaro che altrove il procedimento tecnico usato nella pittura. Come già detto, sembra che i volumi, sia dei panneggi sia degli incarnati come delle architetture, siano stati abbozzati prima con una campitura di base, in genere la mezza tinta stesa in ampie zone. Poi sono stati definiti i volumi con le campiture chiare e le ombreggiature. Nel costruire il modellato si è spesso corretto l'abbozzo, modificando il rapporto tra le figure e i relativi scorci prospettici con il fine di ottenere una composizione perfettamente bilanciata, in cui nulla sembra lasciato al caso.

Correzioni significative riguardano la cornice architettonica, sopra la testa della cariatide angolare: tale cornice era originariamente smussata ed il lato non era parallelo al bordo verticale del dipinto, ma inclinato con un punto di fuga spostato a destra (figg. 20-22). La modifica apportata ha pertanto accentuato lo scorcio dal sottinsù dell'architettura²¹. Il pittore non si è invece premunito di correggere la prospettiva della colonna, che pertanto appare incongruente rispetto a quella degli altri elementi architettonici.

L'impostazione dei personaggi ha comportato modifiche più o meno sostanziali, definite in corso d'opera, quella più importante concerne la posizione della corona, in origine totalmente discosta dalla testa di Ester (figg. 23-25) e perfettamente inserita nel centro geometrico del dipinto²². Alcuni studiosi hanno evidenziato alcune incongruenze, proprio nel gesto dell'incoronazione; in particolare Rosseline Bacou ha accuratamente osservato che "in the drawing, unlike the painting, Ahasuerus crowns Esther with his right hand and holds the scepter in his left"²³ mentre dal canto suo Augusto Gentili ha sottolineato che "Assuero le pone la corona sul capo con entrambe le mani, lasciando lo scettro fatale a reggersi chissà come tra le gambe e il trono"²⁴. Molto probabilmente il disegno di tali particolari impostato sulla tela doveva essere simile nella composizione a quanto rilevabile nello schizzo del Louvre, giacché lo scettro è stato dipinto per intero e il braccio sinistro ora visibile gli si sovrappone. Purtroppo, nonostante l'evidente presenza di pentimenti in tale zona, né le

²¹ La ricerca dello scorcio ottimale era stata già oggetto di studio nel foglio del Louvre, dove sono presenti ben tre studi per il baldacchino sovrastante il trono. VIATTE 2007, p. 93.

²² La corona, vista dal sottinsù, è anche al centro geometrico dell'*Incoronazione della Vergine* nel soffitto della sagrestia di San Sebastiano, la cui realizzazione è immediatamente precedente a quella del soffitto della navata. È stato sottolineato il rimando esplicito tra le due *Incoronazioni* nell'economia dell'intero programma decorativo della chiesa. M. KAHR, *The Meaning of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), pp. 235-247; A. GENTILI, *Ester, che Fortuna*, in *Venezia Cinquecento*, XVI/29 (2005), pp. 41-62, in particolare p. 49; A. GENTILI, *Una guida come Mardocheo: Bernardo Torloni e le Storie di Ester*, in *Veronese. Le storie di Ester rivelate*, cit., pp. 53-63, in particolare p. 60.

²³ BACOU 1983, p. 256. L'osservazione è ripresa da COCKE 1984, p. 48.

²⁴ GENTILI 2005, p. 49; GENTILI 2011, p. 58.



Figg. 20, 21 e 22 – *Incoronazione di Ester*, particolare dell'angolo superiore destro del dipinto: (20) visibile, (21) radiografia, (22) riflettografia IR a scansione wide-band (0.8-1.7 μm).

immagini radiografiche né quelle riflettografiche consentono di ricostruire con attendibilità l'impostazione originale di questi dettagli, a testimonianza che il ripensamento è avvenuto in una fase preliminare, in cui i materiali impiegati e la materia pittorica ad essi soprammessa hanno vanificato le capacità di lettura di queste due tecniche di indagine. L'innalzamento del braccio sinistro, la cui mano che pone la corona sulla testa della regina è stata oggetto di ulteriori pentimenti, concorre in maniera sostanziale ad accentuare la visione dal basso testimoniando pertanto la preferenza accor-



Fig. 23 – *Incoronazione di Ester*, particolare con Ester e Assuero, visibile.

data dal pittore alla definizione prospettica del sottinsù piuttosto che alla coerenza di tutti i dettagli. Ulteriori lievi modifiche si notano nell'inclinazione del volto di Assuero. A destra di Assuero ancora due correzioni prospettiche nel volto e nel profilo della schiena della figura maschile con l'ampio manto azzurro (nella fase di progettazione iniziale rappresentata dal disegno del Louvre questa figura e quella ad essa adiacente non erano state previste). All'estrema destra è spostata in basso la testa del personaggio con la veste viola; si sottolinea inoltre che l'intera figura è stata dipinta sulla



Fig. 24 – *Incoronazione di Ester*, particolare con Ester e Assuero, radiografia.

stesura del piedistallo, a testimoniare che il suo inserimento nella composizione è avvenuto in una fase avanzata dell'esecuzione del dipinto (figg. 26-28), verosimilmente per riempire il vuoto alla fine della diagonale su cui si imposta la composizione. Nello schizzo di Parigi il gruppo delle donne, formato da Ester e delle due ancelle, non ha l'unitarietà che poi ha assunto nel dipinto, dove costituisce un'unica massa; il disegno, invece, presenta una netta cesura tra Ester e le due ancelle, essendo inoltre quella di fronte appena visibile, fortemente arretrata e in posizione ribassata. Nel di-



Fig. 25 – *Incoronazione di Ester*, particolare con Ester e Assuero, riflettografia IR a scansione wide-band (0.8-1.7 μm).



Fig. 26 – *Incoronazione di Ester*, particolare con i volti dei due personaggi in alto a destra, visibile.



Fig. 27 – *Incoronazione di Ester*, particolare con i volti dei due personaggi in alto a destra, radiografia.



Fig. 28 – *Incoronazione di Ester*, particolare con i volti dei due personaggi in alto a destra, riflettografia IR a scansione wide-band (0.8-1.7 μm).

pinto è stato modificato in corso d'opera il gesto di Ester che si porta le mani al petto²⁵; infatti, la figura impostata inizialmente in posizione più raccolta, con i gomiti più aderenti al busto e le mani più in alto, è stata poi realizzata più ampia, coprendo metà del volto dell'ancella alle spalle ed imponendo una modifica ancora più significativa all'ancella in primo piano che regge lo strascico del mantello (figg. 29-31). Per aumentare l'effetto di sottinsù, il volto di quest'ultima è stato alzato e modificato il profilo, cambiato l'abbigliamento ed eliminato l'ampio panneggio del velo sulle spalle e al di sopra della testa, la cui presenza traspare anche nelle immagini visibili, mentre quelle riflettografiche mostrano il sovrapporsi delle stesure delle pieghe dei vari panneggi. Un'ultima considerazione meritano i due personaggi maschili in primo piano a destra: è stata modificata nel gesto la mano dell'uomo abbigliato in rosso, mentre nell'uomo con armatura (Aman) è stata modificata l'angolazione del braccio e della mano sinistra

²⁵ Modifiche di minor entità concernono la collana di Ester. A questo si aggiunge che per lasciar più ampio spazio alla figura, la prima stesura del cielo terminava circa quindici centimetri più in alto.

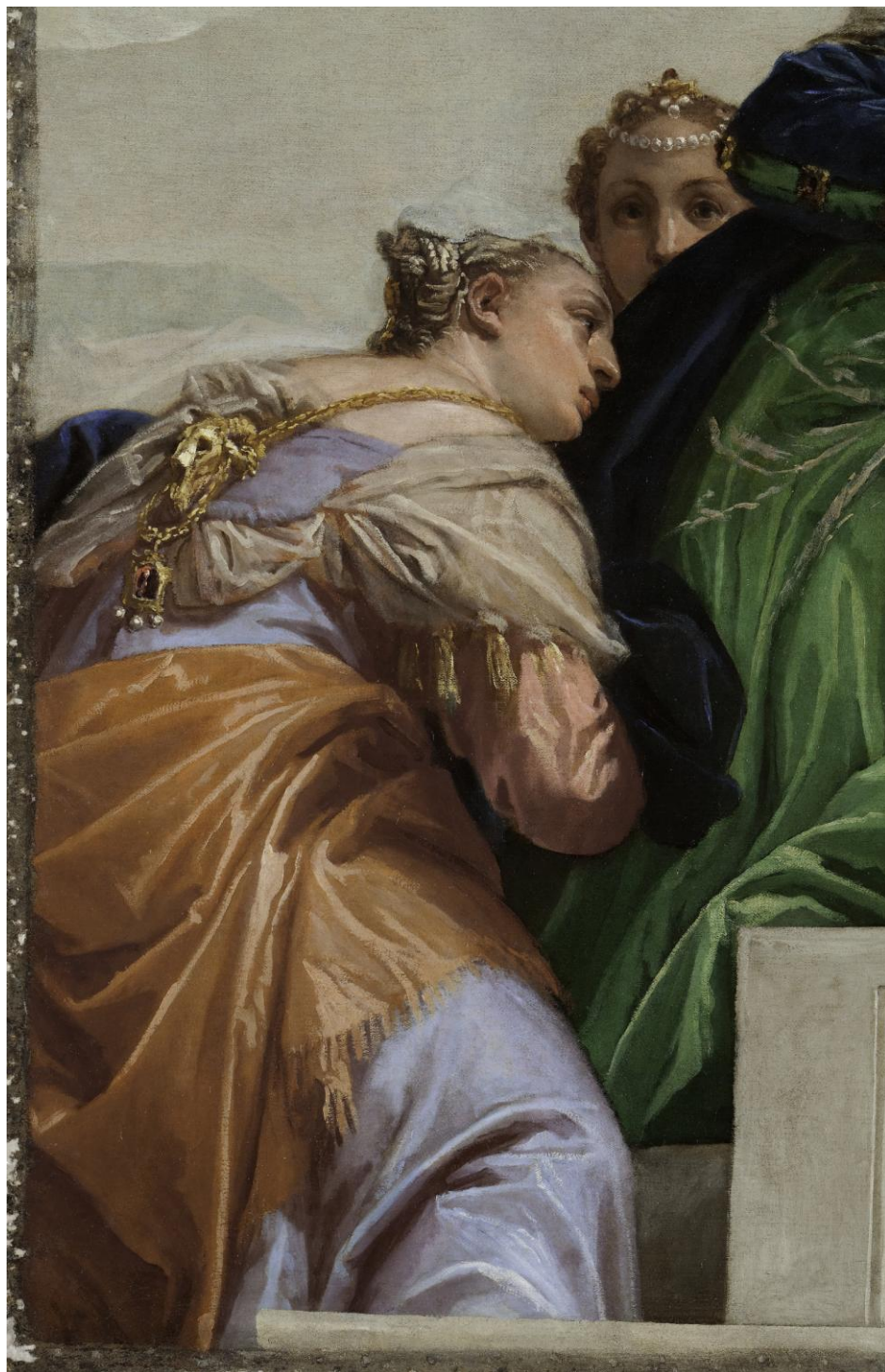


Fig. 29 – *Incoronazione di Ester*, particolare con l'ancella nell'angolo inferiore sinistro, visibile.



Fig. 30 – *Incoronazione di Ester*, particolare con l'ancella nell'angolo inferiore sinistro, radiografia.



Fig. 31 –
*Incoronazione di
Ester*,
particolare con
l'ancella nell'angolo
inferiore sinistro,
riflettografia IR
a scansione wide-
band (0.8-1.7 μm).



Fig. 32 – *Incoronazione di Ester*, particolare con Aman, visibile.



Fig. 33 – *Incoronazione di Ester*, particolare con Aman, radiografia.



Fig. 34 – *Incoronazione di Ester*, particolare con Aman, riflettografia IR a scansione wide-band (0.8-1.7 μm).

(figg. 32-34)²⁶. Si sottolinea infine che nel foglio di Parigi al centro della scena era previsto un nano, al posto del cane accucciato, che era invece posto nell'angolo inferiore destro della composizione. Tale variazione, dal punto di vista iconografico, potrebbe comportare l'eliminazione di elementi associati alla follia (il nano), ricollegabili ai personaggi di Vasti e Aman, per esaltare invece i concetti di obbedienza e fedeltà (il cane), adeguati ad accompagnare ed esaltare la figura di Ester. Dal punto di vista dell'equilibrio compositivo, l'eliminazione del nano ha probabilmente comportato variazioni cromatiche: non colori vistosi (le vesti del nano) ma la figura del cane bianco contro il grigio dei marmi del podio. Tutto ora contribuisce a far convergere l'attenzione dell'osservatore verso il centro del dipinto, dove avviene l'incoronazione della protagonista.

Trionfo di Mardocheo

Anche nel *Trionfo di Mardocheo*, come nell'altro dipinto ovale è intervenuto un mutamento sostanziale nella parte inferiore, sul boccascena della composizione. In questo caso, al posto del muretto in mattoni con arco, inizialmente erano stati previsti tre gradini. Dal punto di vista scenico questa sostituzione radicale è stata dettata dalla necessità di evitare di inserire un raccordo prospettico che introduca gradualmente nella composizione, attenuando così l'impeto con cui la scena si apre all'osservatore. La sostituzione del muro ai gradini consente inoltre di creare il vuoto necessario all'esplicitarsi dei significati della rappresentazione attribuiti dal committente e dal pittore alla scena biblica. Secondo l'acuta lettura di Augusto Gentili, il cavallo nero del malvagio Aman sta per precipitare nel vuoto mentre quello baio di Assuero è provvidenzialmente frenato dai due palafrenieri²⁷.

Aman aveva inizialmente la faccia volta in avanti e non verso il centro della scena; altro pentimento sostanziale in questa figura concerne il ginocchio e lo stinco, individuabili attraverso una macchia fortemente radiopaca; questi particolari sono stati poi completamente obliterati nella redazione finale, per il sovrapporsi del drappo rosa del pannello, del manto rosso arancio di Mardocheo e di quello verde scuro del palafreniere (figg. 35-36).

²⁶ Le immagini riflettografiche mostrano inoltre una grande macchia scura nello stendardo giallo, all'altezza dei fianchi, che costituisce il sottofondo per ottenere la parte in ombra.

²⁷ La presenza di Aman su un cavallo non è contemplata nel testo biblico: "il racconto biblico non prevede davvero che lo splendido cavallo bianco del calmissimo Mardocheo freni all'ultimo istante dinanzi al vuoto, con l'ausilio di due pratici soldati, mentre l'incontrollato cavallo nero di Aman è sul punto di cadere insieme al suo agitato cavaliere: ancora una volta c'è chi scende e c'è chi sale, chi è abbassato e chi è esaltato". GENTILI 2005, p. 49; GENTILI 2011, p. 58.

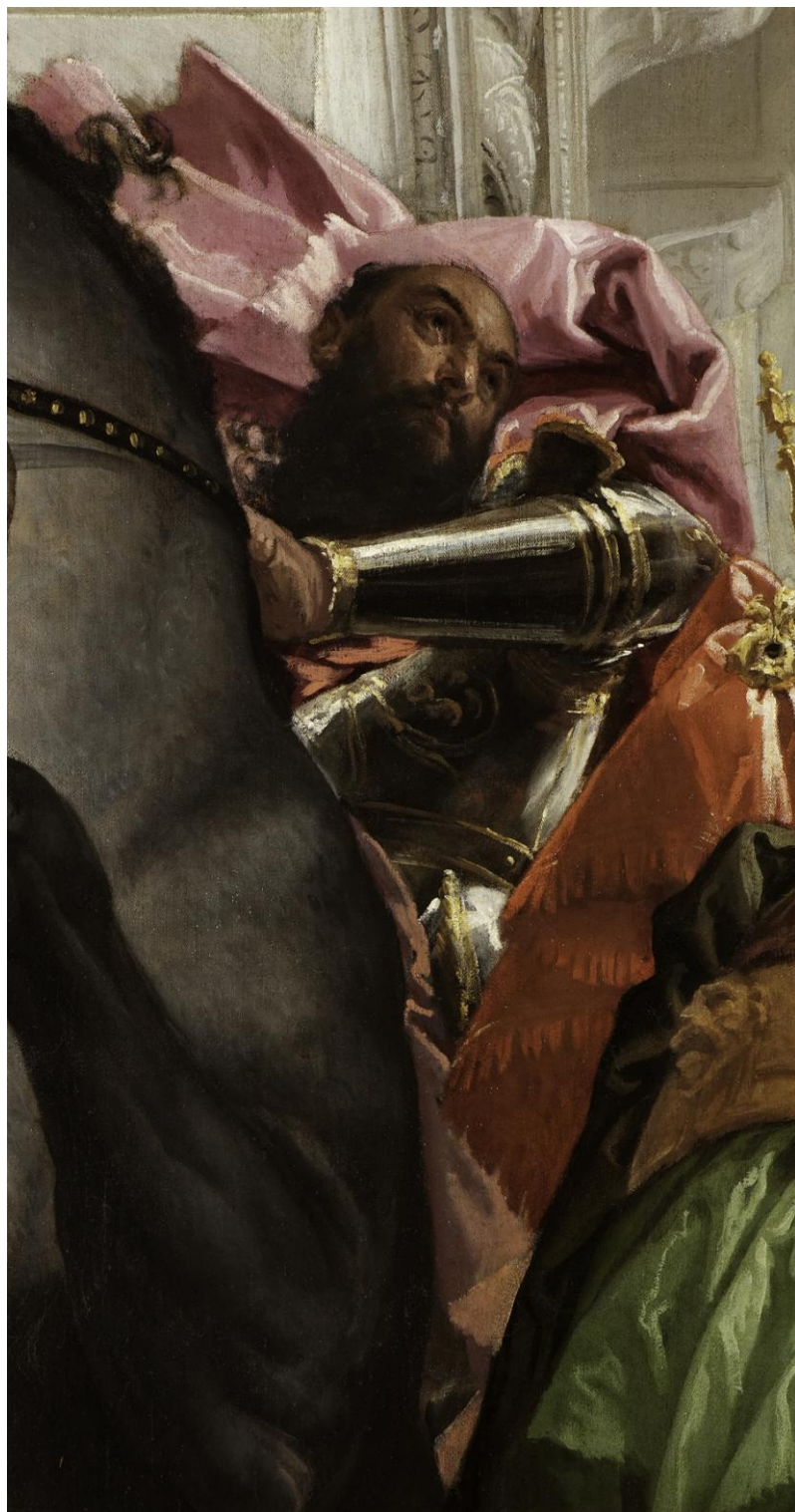
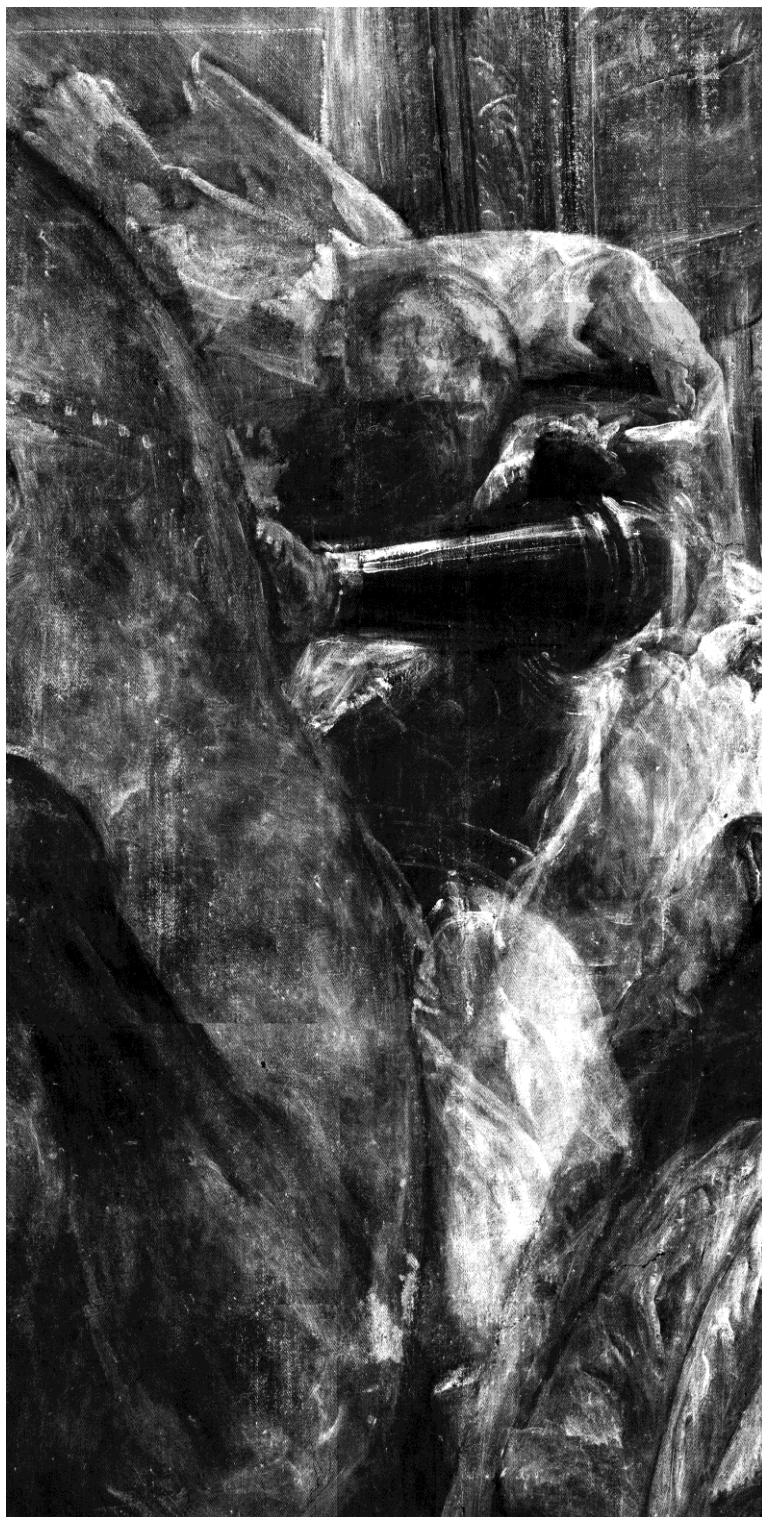


Fig. 35 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare con Aman, visibile.

Fig. 36 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare con Aman, radiografia.



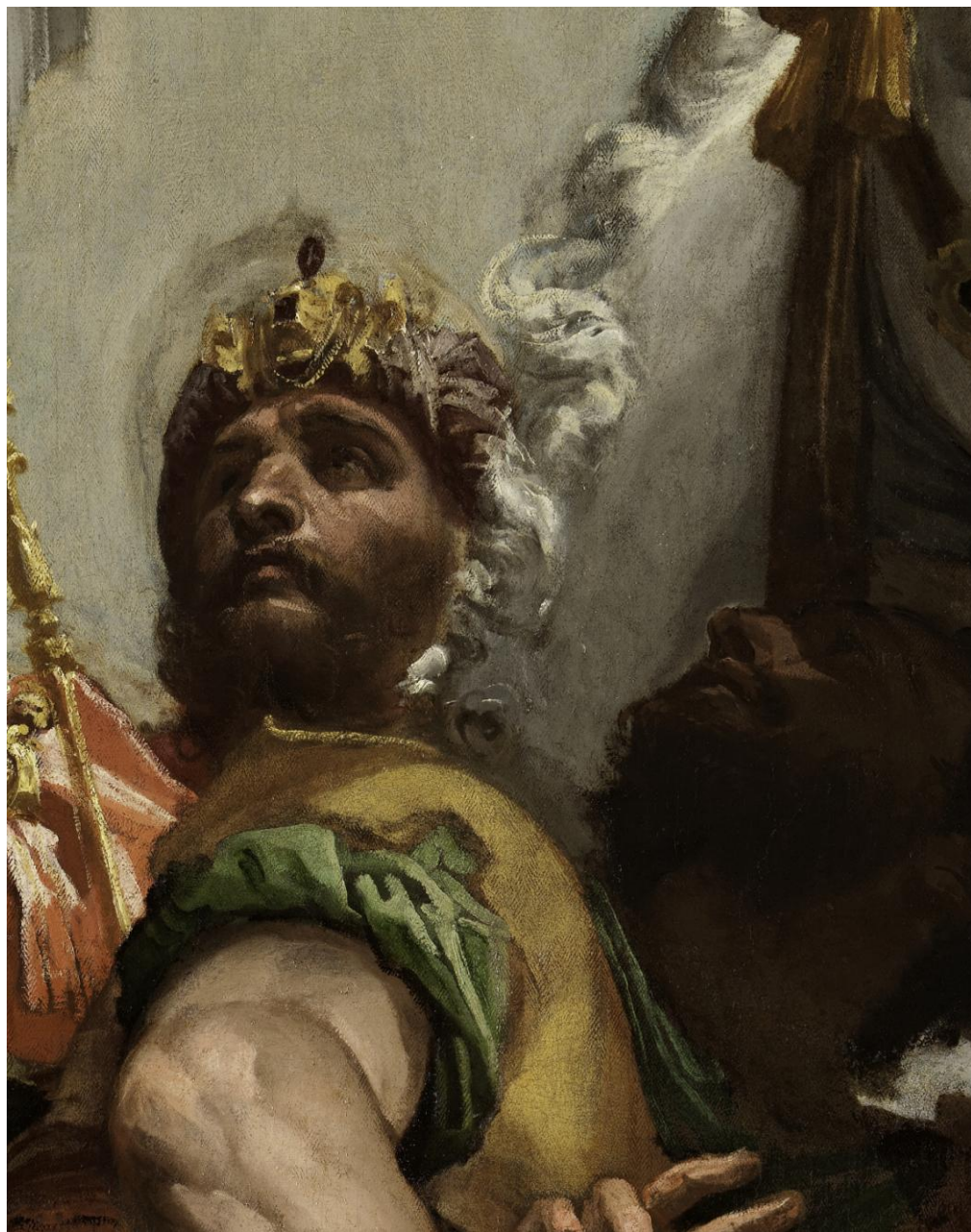


Fig. 37 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare con le teste di Mardocheo e del palafreniere sottostante, visibile.



Fig. 38 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare con le teste di Mardocheo e del palafreniere sottostante, radiografia.

Il palafreniere al centro della scena è stato ancor più sostanzialmente modificato. La testa è stata spostata più in basso (figg. 37-38), mentre il braccio destro, ora scorciato, era stato impostato disteso e in radiografia all'originaria stesura abbozzata del polso si sovrappone la zampa anteriore destra del cavallo. L'impostazione dei calzari (figg. 39-41), infine, differisce sensibilmente rispetto alla redazione finale: originariamente, infatti, erano stati definiti con una giustapposizione di stesure fortemente contrastate, mentre il pittore ha poi optato per una soluzione monocroma, probabilmente per limitare la fuoriuscita ottica di questo particolare posto in una zona d'ombra. Le immagini riflettografiche (fig. 41) hanno inoltre mostrato che il pannello viola che esce dal calzare era inizialmente più abbondante. Nelle stesse immagini riflettografiche si legge molto bene il disegno a pennello del sottopancia del cavallo.

Il capo di Mardocheo è stato spostato notevolmente più in basso rispetto al progetto iniziale, come rivelabile anche dall'affiorare nel visibile della stesura precedente²⁸, mentre nelle immagini radiografiche si rileva un'accentuata radiopacità dovuta alla cancellatura, a causa della perdita di colore dell'azzurro del cielo (figg. 37-38). Tale abbassamento è forse dovuto alla volontà di evitare che questo volto si trovasse perfettamente al centro geometrico della composizione, alleggerendo così l'impatto della struttura compositiva. Certo è che esso ha ancor più attenuato l'importanza che tale figura ha nell'economia della composizione, nonostante ne sia la protagonista. La posizione defilata di questo personaggio è stata comunque controbilanciata con l'illuminazione e con il colore particolarmente acceso del manto²⁹.

Nella figura del palafreniere di destra, invece, non si notano mutamenti significativi, a parte variazioni minime nei contorni del braccio sinistro ed una leggera differente impostazione del calzare, definito nella parte inferiore con una materia molto meno radiopaca rispetto a quella superiore, che tuttavia nel visibile le è cromaticamente simile. D'altra parte, questa figura è stata preparata con molta cura, visto che di essa troviamo cinque studi sulla destra del disegno di Parigi e due in quello di Berlino³⁰. Le immagini riflettografiche sembrerebbero inoltre indicare che il vessillo rosso con l'aquila imperiale fosse stato impostato, in fase di disegno, accostato alle froge del naso del cavallo (figg. 42-43).

²⁸ Nel disegno di Berlino la testa di Mardocheo appare in posizione ancora più elevata, più in alto della testa del cavallo. Dal punto di vista spaziale l'abbassamento della posizione della testa di Mardocheo contribuisce ad accentuare la visione dal sottinsù.

²⁹ Questa riduzione di rilevanza iconografica dei protagonisti dell'azione non deve comunque stupire, giacché nel *Ripudio di Vasti* la figura ammantata di ermellino, che lo qualifica come il re che sta bandendo dal palazzo la ex regina, è posta in secondo piano sulla destra, col volto completamente nascosto dal braccio dell'emissario che sta eseguendo il suo ordine.

³⁰ A tale proposito Richard Cocke osserva che "the sketches on the left of the Paris sheet reveal the care with which Veronese studied the soldiers leading Mardocai's horse in the canvas who attract our eye to the central actor in triumph, Mardocai". COCKE 1984, p. 48. Cfr. anche VIATTE 2007, p. 93.



Fig. 39 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare del cavallo e del palafreniere di destra, visibile.



Fig. 40 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare del cavallo e del palafreniere di destra, radiografia.



Fig. 41 – *Trionfo di Mardocheo*, particolare del cavallo e del palafreniere di destra, riflettografia IR a scansione wide-band (0.8-1.7 μm).

Passando ai comprimari nella parte superiore del dipinto si sottolinea che le due figure che si affacciano sopra il piedistallo, dietro la colonna tortile, sono state realizzate sull'architettura già dipinta, come se non fossero state previste (figg. 44-46). Nella definizione del cornicione dell'edificio le immagini radiografiche indicano che è stata inoltre cambiata anche la spaziatura tra le mensole, almeno nella parte bassa, vicino al drappo rosa³¹. Mutamenti ancor più sostanziali concernono le figure che si affacciano dalla balaustra, realizzate in maniera particolarmente libera, come se fossero solo abbozzate. In basso, due figure sono state cancellate³². Sono poi numerosissime le piccole correzioni della postura, per precisare gli scorci delle braccia, e non solo, del gruppo di piccole figure in alto. Le immagini radiografiche e riflettografiche mostrano inoltre che la testa davanti al braccio alzato della figura centrale fu dipinta quando il braccio era stato già realizzato; oltre ciò si notano numerosi rinforzi dei contorni, eseguiti sul cielo con pennellate fortemente radiopache.

³¹ Le immagini riflettografiche evidenziano inoltre il disegno geometrico a pennello con cui sono state impostate le mensole.

³² Compositivamente sembrerebbero corrispondere alle due teste sopra l'uomo barbuto, indicando così una traslazione.



Fig. 42 –
*Trionfo di
Mardocheo*,
particolare del
cavallo e del
palafreniere di
destra, visibile.

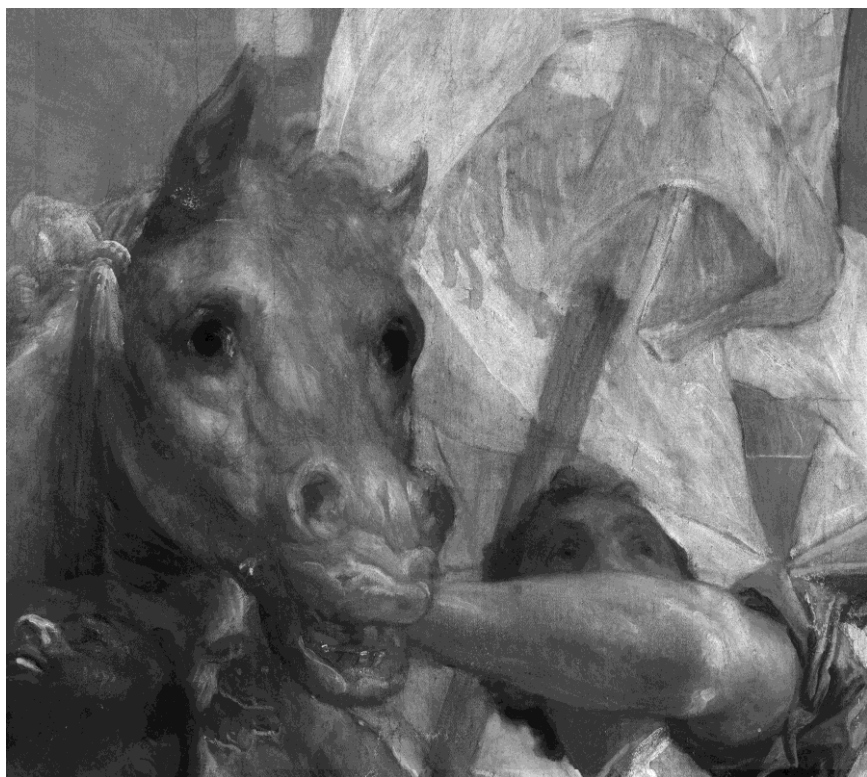


Fig. 43 –
*Trionfo di
Mardocheo*,
particolare del
cavallo e del
palafreniere di
destra,
riflettografia IR
a scansione
wide-band
(0.8-1.7 μm).



Fig. 44 –
Trionfo di
Mardocheo,
figure in
secondo piano
nella parte
superiore del
dipinto,
visibile.



Fig. 45 –
Trionfo di
Mardocheo,
figure in
secondo piano
nella parte
superiore del
dipinto,
radiografia.



Fig. 46 –
*Trionfo di
Mardocheo*,
figure in
secondo piano
nella parte
superiore del
dipinto,
riflettografia IR
a scansione
wide-band
(0.8-1.7 μm).

Conclusioni

I pentimenti individuati concernono soprattutto aggiustamenti prospettici delle figure, verosimilmente dovuti alla verifica finale della composizione, una volta trasposta su scala grande, rispetto a progetti preliminari e a studi di figure singole che, di conseguenza, devono essere stati eseguiti solo in piccolo formato. Sempre all'aggiustamento prospettico si riferiscono i mutamenti sostanziali apportati a boc-cascena dei due dipinti ovali. Si deve comunque osservare che nelle *Storie di Ester* in San Sebastiano Veronese introduce per la prima volta in un soffitto, e in maniera tutt'altro che secondaria, architetture ed elementi scenografici quali il baldacchino; nei soffitti realizzati in precedenza le figure fluttuano infatti nel cielo o sono poggiate a cornici parallele a uno dei lati del dipinto. Analogamente, prima delle *Storie di Ester*, anche nelle pale d'altare gli elementi architettonici, pur se invadenti, mostrano una struttura semplificata, riducendosi a una o più colonne con funzione di quinta laterale che fuoriescono dal lato superiore del dipinto ed, eventualmente, ad un alto podio su cui sono collocati il gruppo della Madonna col Bambino³³. È pertanto chiaro che nei teleri per la navata di San Sebastiano l'introduzione di architetture ben definite e strutturate ha costretto l'artista a ripetute verifiche sulla scala reale mentre andava costruendo in parallelo figure e ambientazione, situazione ancor più resa ardua dalla rinuncia al riporto dalle composizioni da cartoni o mediante quadrettatura, dal sottinsù e dal dover tener in considerazione la distanza ed il punto di vista dell'osservatore una volta collocati i teleri nei lacunari del soffitto. Può non essere casuale che sul retro dei due schizzi di Parigi e Berlino siano vergati a penna con lo stesso tipo di inchiostro utilizzato sul recto degli studi architettonici, che comunque non trovano collegamenti diretti con le architetture dipinte nelle *Storie di Ester*, ma con motivi presenti in opere successive, tra cui *San Sebastiano davanti a Diocleziano*³⁴, affresco dipinto dal Veronese sulla navata di San Sebastiano nel 1558, due anni dopo le *Storie di Ester*.

Nell'impaginazione delle *Storie di Ester* il pittore ha inoltre cercato di enfatizzare la presenza e la riconoscibilità degli elementi chiave, evitando però che essi cadessero perfettamente al centro geometrico dei dipinti. Emblematici sono a tale proposito i pentimenti che hanno determinato lo spostamento della corona nell'*Incoronazione di Ester* e la testa di Mardocheo, in pratica l'unica parte del corpo di questa figura chiaramente percepibile, nel *Trionfo di Mardocheo*, originariamente situati all'incrocio degli assi o delle diagonali.

Il confronto di quanto rilevato dalla diagnostica per immagini sotto la superficie pittorica con i due piccoli schizzi a penna di Parigi e Berlino ha consentito di mettere a

³³ Unica parziale eccezione è l'*Annunciazione* degli Uffizi, pressoché coeva alle *Storie di Ester*, in cui le due figure sono separate da due colonne oltre le quali compare in lontananza un arco anch'esso fiancheggiato da due colonne.

³⁴ VIATTE 2007, p. 96.

fuoco cambiamenti essenziali apportati durante la gestazione dell'*Incoronazione di Ester* e del *Trionfo di Mardocheo*, finalizzati a un'immediata comprensione delle componenti essenziali e del messaggio di queste opere anche se, come nel caso dello scettro di Assuero nel riquadro centrale, tali cambiamenti compromettevano la coerenza dei gesti e degli ingombri.

Per quanto concerne la stesura del colore, infine, quanto riscontrato su queste tele, in perfetto accordo con le fonti, attesta che il pittore ha iniziato a costruire le figure dai mezzi toni, passando poi a rinforzare luci e ombre, con stesure di colore omogenee e veloci pennellate. Altro espediente tecnico è rappresentato dalle zone lasciate frequentemente a risparmio lungo i contorni delle figure, verosimilmente per facilitarne la lettura a distanza tenuto conto che il soffitto si trova a circa quindici metri dal piano di calpestio della navata.

NARDINI EDITORE PER LA CONSERVAZIONE E IL RESTAURO

www.nardinieditore.it

info@nardinieditore.it

PERIODICI

KERMES. LA RIVISTA DEL RESTAURO
trimestrale

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO
CENTRALE PER IL RESTAURO
(ISCR) *semestrale*

ARKOS. SCIENZA E RESTAURO
DELL'ARCHITETTURA *trimestrale*
(2003-2006) *disponibile presso l'editore*

KERMESQUADERNI

Tecniche e sistemi laser per il
restauro dei beni culturali, *a cura di*
Roberto Pini, Renzo Salimbeni

I restauri di Assisi. La realtà
dell'utopia (con CD-rom), *a cura di*
Giuseppe Basile

Conservazione preventiva delle
raccolte museali, *a cura di Cristina*
Menegazzi, Iolanda Silvestri

The Painting Technique of Pietro
Vannucci, called il Perugino,
a cura di Brunetto G. Brunetti,
Claudio Seccaroni, Antonio Sgamellotti

Villa Rey. Un cantiere di restauro,
contributi per la conoscenza,
a cura di Antonio Rava

Le patine. Genesi, significato,
conservazione,
a cura di Piero Tiano, Carla Pardini

Patrimonio monumentale.
Monitoraggio e conservazione
programmata,
a cura di Paola Croveri, Oscar
Chiantore

Impatto ambientale. Indagine
sulle porte bronzee del Battistero di
Firenze, *a cura di Piero Tiano,*
Carla Pardini

Pulitura laser di bronzi dorati e
argenti, *a cura di Salvatore Siano*

Raphael's Painting Technique:
Working Practice before Rome,
edited by Ashok Roy, Marika Spring

Il Laser. Pulitura su materiali di
interesse artistico. Attività
sperimentale,
a cura di Annamaria Giovagnoli

Sebastiano del Piombo e la Cappella
Borgherini nel contesto della pittura
rinascimentale, *a cura di Santiago*
Arroyo Esteban, Bruno Marocchini,
Claudio Seccaroni

Basic Environmental Mechanisms
Affecting Cultural Heritage.
Understanding Deterioration
Mechanisms for Conservation
Purposes, *edited by*
Dario Camuffo, Vasco Fassina, John
Havermans

Giambattista Tiepolo. Il restauro
della pala di Rovetta. Storia
conservativa, diagnostica e studi sulla
tecnica pittorica, *a cura di Amalia*
Pacia

Indoor Environment and
Preservation. Climate Control in
Museums and Historic Buildings,
edited by Davide Del Curto (testi in
inglese ed italiano)

Adele Cecchini, Le Tombe dipinte di
Tarquinia. Vicenda conservativa,
restauri, tecnica di esecuzione

Roberta Roani, Per la storia della
basilica di Santa Croce. La
"Restaurazione generale del
Tempio" – 1815-1824

Science and Conservation for
Museum Collections, *edited by Bruno*
Fabbri (e-book)

Caravaggio's Painting Technique,
edited
by Marco Ciatti, Brunetto G. Brunetti
Santa Maria Nuova a Viterbo.
Nuove chiavi di lettura della chiesa
alla luce del restauro della
copertatura, *a cura di Manuela*
Romagnoli e Marco Togni

QUADERNI DEL BOLLETTINO ICR
Restauro a Berlino.
Le decorazioni rinascimentali lapidee
nell'Ambasciata d'Italia,
a cura di Giuseppe Basile
(in italiano, tedesco e inglese)

SPECIALI E DOSSIER DI ARKOS
AA. VV., Genova. Il restauro
dei palazzi dei Rolli
AA. VV., Genova Capitale Europea
della Cultura 2004.
Le opere di rinnovamento della città
AA. VV., Duomo di Trento,
Giubileo 2000: I restauri

ARCHITETTURA E RESTAURO
AA. VV., Dalla Reversibilità
alla Compatibilità
AA. VV., Il recupero del centro storico
di Genova
AA. VV., Il Minimo Intervento
nel Restauro
AA. VV., La fruizione sostenibile
del bene culturale
AA. VV., Il quartiere del ghetto di
Genova. Studi e proposte per il
recupero dell'esistente

QUADERNI DI ARCHITETTURA
diretta da Nicola Santopuoli
e Alessandro Curuni
Federica Maietti, Dalla grammatica
del paesaggio alla grammatica
del costruito.
Territorio e tessuto storico

dell'insediamento urbano di Stellata
Il rilievo per la conservazione.
Dall'indagine alla valorizzazione
dell'altare della Beata Vergine
del Rosario nella chiesa di S.
Domenico a Ravenna, *a cura di*
Nicola Santopuoli

ARTE E RESTAURO
diretta da Andrea Galeazzi
Umberto Baldini, Teoria del restauro
e unità di metodologia - Voll. I-II
Ornella Casazza, Il restauro pittorico
nell'unità di metodologia
Roberto Monticolo, Meccanismi
dell'opera d'arte. Da un corso
di disegno per il restauro
Mauro Matteini, Arcangelo Moles,
La chimica nel restauro. I materiali
dell'arte pittorica
Il restauro del legno, *a cura*
di Gennaro Tampone - Voll. I-II
Cristina Giannini, Lessico del
restauro. Storia, tecniche, strumenti
AA. VV., Le professioni del restauro.
Formazione e competenze
AA. VV., Conservare l'arte
contemporanea
AA. VV., Archeologia. Recupero
e conservazione
AA. VV., Restauro di strumenti
e materiali. Scienza, musica,
etnografia
Giovanna C. Scicolone, Il restauro
dei dipinti contemporanei.
Dalle tecniche di intervento
tradizionali alle metodologie
innovative
Bruno Fabbri, Carmen Ravanelli
Guidotti, Il restauro della ceramica
Americo Corallini, Valeria Bertuzzi,
Il restauro delle vetrate
Luciano Colombo, I colori degli
antichi

Benedetta Fazi, Nuove tecniche di foderatura. Le tele vaticane di Pietro da Cortona a Urbino

Vishwa Raj Mehra, Foderatura a freddo. I testi fondamentali per la metodologia e la pratica

Francesco Pertegato, Il restauro degli arazzi

Giulia Caneva, Maria Pia Nugari, Daniela Pinna, Ornella Salvadori, Il controllo del degrado biologico

Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez, Maria del Mar Rotaecche, Il mobile. Conservazione e restauro

AA.VV., Teatri storici. Dal restauro allo spettacolo

Heinz Althöfer, La radiologia per il restauro

Paolo Fancelli, Il restauro dei monumenti

Maria Ida Catalano, Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero

AA. VV., Ripristino architettonico. Restauro o restaurazione?

AA. VV., Restauro dei dipinti su tavola. I supporti lignei

Claudio Seccaroni, Pietro Moiola, Fluorescenza X. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome

Monumenti in bronzo all'aperto. Esperienze di conservazione a confronto (con CD-rom), a cura di *Paola Letardi, Ilva Trentin, Giuseppe Cutugno*

Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del valore di tensionamento, a cura di *Giorgio Capriotti e Antonio Iaccarino Idelson*.

Cristina Giannini, Roberta Roani, Giancarlo Lanterna, Marcello Picollo, Dizionario del restauro e della diagnostica

Manufatti archeologici. Studio e conservazione (CD), a cura di *Salvatore Siano*

Cesare Brandi, Theory of Restoration, edited by *Giuseppe Basile* (anche in edizione russa)

La biologia vegetale per i Beni Culturali, Vol. I: Biodeterioramento e Conservazione, a cura di *Giulia Caneva, Maria Pia Nugari, Ornella Salvadori*

La biologia vegetale per i Beni Culturali, Vol. II: Conoscenza e Valorizzazione, a cura di *Giulia Caneva*

Lo Stato dell'Arte 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, a cura di *IGIIC*

Codici per la conservazione del patrimonio storico. Cento anni di riflessioni, "grida" e carte, a cura di *Ruggero Boschi, Pietro Segala*

La protezione e la valorizzazione dei beni culturali, a cura di *Giancarlo Magnaghi*

La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, a cura di *Maria Andaloro*

L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento, a cura di *Daniela Lamberini*

AA. VV., La diagnostica e la conservazione dei manufatti lignei (CD)

Meteo e Metalli. Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto. Dal *Perseo* all'arte contemporanea, a cura di *Antonella Salvi*

Marco Ermentini, Restauro Timido. Architettura Affetto Gioco

Leonardo. L'Ultima Cena. Indagini, ricerche, restauro, a cura di *Giuseppe Basile, Maurizio Marabelli*

Dendrocronologia per i Beni Culturali e l'Ambiente, a cura di *Manuela Romagnoli*

Valentina Russo, Giulio Carlo Argan.
Restauro, critica, scienza

Marco Ermentini, Architettura timida. Piccola enciclopedia del dubbio
Consigli. Ovvero l'arte di arrangiarsi
in cantiere e in bottega, // Tips.
Finding your Way Around Sites and
Workshops a cura di *Alberto Felici e
Daniela Murphy Corella* (in italiano e
in inglese)

I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri, a cura di *Stella Casiello*

Archeometria e restauro.
L'innovazione tecnologica, a cura
di *Salvatore Siano*

ARTE E RESTAURO/PITTURE MURALI

direzione scientifica:

Cristina Danti - Cecilia Frosinini

Alberto Felici, Le impalcature
nell'arte per l'arte. Palchi, ponteggi,
tralicci e armature per la
realizzazione delle pitture murali

Il colore negato e il colore ritrovato.
Storie e procedimenti di
occultamento
e descialbo delle pitture murali,
a cura di *Cristina Danti, Alberto Felici*

ARTE E RESTAURO/FONTI

Ulisse Forni, Il manuale del pittore
restauratore (e-book), *introduzione e
note*

a cura di *Vanni Tiozzo*

Ricette vetrarie muranesi.

Gasparo Brunoro e il manoscritto
di Danzica, a cura di *Cesare Moretti,
Carlo S. Salerno, Sabina Tommasi
Ferroni*

Susanne A. Meyer e Chiara Piva,
L'arte di ben restaurare. La raccolta
d'antiche statue (1768-1772) di B.
Cavaceppi

ARTE E RESTAURO/STRUMENTI

*Vincenzo Massa, Giovanna C.
Scicolone*, Le vernici per il restauro

Maurizio Copedè, La carta
e il suo degrado

Elena Cristoferi, Gli avori.
Problemi di restauro

Francesco Pertegato, I tessuti.
Degrado e restauro

Michael G. Jacob, Il dagherrotipo
a colori. Tecniche e conservazione

Gustav A. Berger, La foderatura

AA.VV., Dipinti su tela.
Metodologie d'indagine per i
supporti celluloseici

Chiara Lumia, Kalkbrennen.
Produzione tradizionale della calce al
Ballenberg / Traditionelle
Kalkherstellung auf dem Ballenberg
(con DVD)

Anna Gambetta, Funghi e insetti
nel legno. Diagnosi,
prevenzione, controllo

ARTE E RESTAURO @NTEPRIMA E-BOOK

Federica Dal Forno, La ceroplastica
anatomica e il suo restauro. *Un nuovo
uso della TAC, una possibile attribuzione
a G.G. Zumbo*

Luigi Orata, Tagli e strappi nei
dipinti su tela. Metodologie di
intervento

Mirna Esposito, Museo Stibbert. Il
recupero di una casa-museo con il
parco, gli edifici e le opere delle
collezioni

Maria Bianco, Colore. Colorimetria:
il sistema di colore Carlieri-Bianco

Il restauro della fotografia. Materiali
fotografici
e cinematografici, analogici e digitali
a cura di *Barbara Cattaneo*
(disponibile anche su carta
in stampa on demand)

Non solo "ri-restauri" per la durabilità dell'arte, *a cura di D. Benedetti, R. Boschi, S. Bossi, C. Coccoli, R. Giangualano, C. Minelli, S. Salvadori, P. Segala*

Cecilia Sodano Cavinato, Un percorso per la valorizzazione e la conservazione del patrimonio culturale.

Il museo civico di Bracciano

Encausto: storia, tecniche e ricerche *a cura di Sergio Omarini*

Science and Conservation for Museum Collections, *edited by Bruno Fabbri*

Fotografie, finitura e montaggio, *a cura di Donatella Matè, Maria Carla Sclocchi* (disponibile anche su carta in stampa on demand)

Valeria Di Tullio, Risonanza magnetica (NMR) portatile. Mappatura e monitoraggio dell'umidità nei dipinti murali

Nadia Francaviglia, Intervento in situ e manutenzione programmata. Il gonfalone processionale di Palazzo Abatellis

Giuliana Labud, Il restauro delle opere multimediali

Pietro Librici, Il restauro delle diapositive di Amundsen.

Le esplorazioni polari tra storia e conferenze pubbliche

Dopo Giovanni Urbani. Quale cultura per la durabilità del patrimonio dei territori storici?, *a cura di Ruggero Boschi, Carlo Minelli, Pietro Segala*

Collana edita con l'Associazione Giovanni Secco Suardo
**QUADERNI DELL'ARCHIVIO
STORICO NAZIONALE E BANCA
DATI DEI RESTAURATORI ITALIANI**
*diretta da Giuseppe Basile
e Lanfranco Secco Suardo*

Restauratori e restauri in archivio
– Vol. I: Profili di restauratori italiani

tra XVII e XX secolo, *a cura di Giuseppe Basile*

Restauratori e restauri in archivio
– Vol. II: Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo,
a cura di Giuseppe Basile

Collane edita con il Centro
Conservazione e Restauro
"La Venaria Reale"
dirette da Carla Enrica Spantigati

ARCHIVIO

Restauri per gli altari della Chiesa di Sant'Uberto alla Venaria Reale,
a cura di Carla Enrica Spantigati

Delle cacce ti dono il sommo imperio. Restauri per la Sala di Diana alla Venaria Reale (con DVD interattivo),
a cura di Carla Enrica Spantigati

CRONACHE

Restaurare l'Oriente. Sculture lignee giapponesi per il MAO di Torino,
a cura di Pinin Brambilla Barcilon ed Emilio Mello

Kongo Rikishi. Studio, restauro e musealizzazione della statuaria giapponese - Atti della giornata internazionale di studi

Il restauro degli arredi lignei.
L'ebanisteria piemontese. Studi e ricerche, *a cura di Carla Enrica Spantigati, Stefania De Blasi*

RESTAURO IN VIDEO Duccio e il restauro della Maestà degli Uffizi
Giotto e il restauro della Madonna d'Ognissanti
Guglielmo de Marcillat e l'arte della vetrata in Italia
Il Volto Santo di Sansepolcro
La vetrata di San Francesco ad Arezzo
Cimabue e il restauro della Maestà di Santa Trinita