

# Tommaso Riario Sforza, Filippo Agricola, Giovanni Regis e una lettera anonima per il restauro del *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese della Pinacoteca Capitolina nel 1844

Stefania Ventra

Archivio del Moderno, Università della Svizzera Italiana

**Abstract** The present paper takes the cue from an anonymous letter sent in 1844 to the camerlengo Tommaso Riario Sforza to denounce the poor conservative conditions in which Veronese's *Rape of Europe*, in the Pinacoteca Capitolina in Rome, was placed. Considered one of the gems of the Roman collections, as the contemporary sources attest, especially due to the scarcity of works by Venetian masters in Rome, the large canvas was important above all as a model for young artists to exercise on colouring. Following this complaint, the painting will be taken over by the under-inspector Filippo Agricola, who will make the design for a new frame and will entrust the restoration to Giovanni Regis.

**Keywords** Paolo Veronese. Roman collections. Pictorial restorations. Venetian masters. Conservation in Papal States.

Roma mentre è ricca di oggetti di Belle Arti, e specialmente di marmi antichi, di opera di Raffaello della scuola fiorentina e Bolognese, è altrettanto povera di quadri della scuola Veneziana. Ma per altro in questa ristrettezza di numero ve ne sono pur due di Paolo Veronese che possono stare al confronto de' migliori che sono a Venezia e nel Louvre; quali fanno veramente conoscere l'arte profonda, ed il valore di questo grand'uomo; e possono arrecare sommo vantaggio a giovani che vi studiano sopra per imparare l'arte del colorire...

Così esordiva il *Pro-Memoria sul famoso dipinto di Paolo Veronese, rappresentante il ratto di Europa, esistente nella Galleria dei Quadri in Campidoglio* [fig. 1a-1b],<sup>1</sup> inviato nel giugno 1844 da un anonimo «conoscitore artista e sommo amatore delle Belle Arti» al cardinale Tommaso Riario Sforza [fig. 2], nominato da poco più di un anno Camerlengo di Santa Romana Chiesa (cf. Veca 2016) e in quanto tale responsabile della raccolta.<sup>2</sup> I due dipinti citati dall'estensore del messaggio sono la *Predica di san Giovanni Battista* [fig. 3], conservato nella collezione Borghese<sup>3</sup> e lì «tenuto con molta dignità e decoro con buona cornice senza lordure e

Questo testo è dedicato a Claudia, che ama le storie ottocentesche.

- 1 Archivio di Stato di Roma [d'ora in poi ASR], Camerlengato II, Tit. IV, b. 200
- 2 La giurisdizione camerale della Pinacoteca Capitolina cesserà con *Motu proprio* di Pio IX nel 1847. Sulla storia della raccolta cf. almeno Guarino 2000; Masini 2006a. L'inedita lettera anonima è protocollata il 5 giugno 1844 al n. 2300.
- 3 Paolo Veronese, *Predica di san Giovanni Battista*, olio su tela, 205 × 169 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. 137.



Edizioni  
Ca' Foscari

#### Peer review

Submitted	2019-05-07
Accepted	2019-06-09
Published	2019-07-31

#### Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Ventra, Stefania (2019). "Tommaso Riario Sforza, Filippo Agricola, Giovanni Regis e una lettera anonima per il restauro del *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese della Pinacoteca Capitolina nel 1844", in "CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century", monogr. no., MDCCC, 8, 37-50.

Pro-Memoria  
 Sul famoso dipinto di Paolo Verone-  
 se, rappresentante il ratto di Eu-  
 ropa, esistente nella Galleria de' qua-  
 dri in Campidoglio.

1844 2620

All'Onore e Signor Lodovico  
 Camerlengo di S. S. Chiesa un onorabile  
 artista e buono amatore delle Belle  
 Arti sapete i seguenti rilievi  
 Roma nostro e non di quelle  
 di Belle Arti, e specialmente di marini  
 antichi, di opere di Raffaello della scuola  
 fiorentina, e Bolognese, e altrettanto po-  
 vera di quadri della scuola Veronesiana.  
 Ma per altro in questa nobiltà de' ma-  
 rini se ne sono pur due di Paolo Vere-  
 se che possono fare al confronto di  
 migliori che sono a Venezia, e nel nostro,  
 quali fanno veramente onore all'arte  
 propria, ed il valore di questo grande uo-  
 mo, e possono arrecare sommo vantaggio  
 a giovani che vi studiano sopra per im-  
 parare l'arte del colorire. Uno di questi  
 è posseduto da Sua Maestà il Signor Principe  
 Don Giulio rappresentante il Giovanni Gio-  
 lietta, che predica nel deserto con figure  
 grandi al vero, ed quasi è situata nella  
 sua Galleria, tenuto con molta dignità  
 e decoro con buona cornice senza la durezza

Figure 1a-b Anonimo, Pro-Memoria sul famoso dipinto di Paolo Veronese, rappresentante il ratto di Europa, esistente nella Galleria dei Quadri in Campidoglio, 5 giugno 1844, Roma, Archivio di Stato di Roma, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200

e con cornice. L'altro esiste nella Galleria  
 del Campidoglio appartenente a Sua Maestà  
 il Signor Lodovico Camerlengo. Questo rap-  
 presenta il Ratto di Europa con figure  
 grandi al vero di forma quadrilatera, alto  
 palmi 11 e lungo palmi 14, ma dispropor-  
 zionatamente questo non si trova nelle  
 migliori. Alcuni mantengono di opere  
 più belle e invernuciate come se non di pro-  
 porzione, tutti gli altri quadri di questa  
 Galleria, sarebbe neppure il farne una  
 buona e forte cornice, poiché nella parte  
 interna di detto quadro si si reggono quat-  
 tro grossi chiodi uno per parte agli angoli  
 della cornice, dov'è verso il centro, come  
 se si temesse che il quadro stapes per addosso  
 all'innanzi, come di fatto dovrebbe minac-  
 ciare, spinto questa cornice in pessimo sta-  
 to, molto scurita e scardate così che fa  
 vergogna e deturba al governo pontificio  
 ed a Roma parlando con la poca com-  
 petenza che ho di un oggetto così raro e prezio-  
 so e di somma abilità, allo giovanità sta-  
 dita e segnalatamente agli allievi Pontifici

che siamo in questa Galleria con tanta  
 calce il loro soffrire. Non si avverti-  
 re che l'equivalente di questo lavoro, cioè  
 una buona cornice, ed il raddrizzamento  
 del dipinto non può cadere gli stadi  
 costi



**Figura 2** Joseph Sironi, *Ritratto del cardinale Tommaso Riario Sforza*, 1823. Bulino, mm 195 × 137. Monza, Musei Civici, inv. DEF8382. © Musei Civici Monza

con vernice», e il *Ratto di Europa* della Pinacoteca Capitolina [fig. 4],<sup>4</sup> che, secondo l'anonimo «disgraziatamente [...] non si trova nello stato migliore».

L'interessante documento costituisce di fatto una denuncia non firmata delle pessime condizioni conservative dell'opera capitolina che, giovandosi del paragone con le ottime misure adottate nella collezione del Principe Borghese, intende sollecitare l'orgoglio del camerlengo – qui indicato come proprietario della collezione – affinché questi dia disposizioni per porre rimedio. Il breve testo contiene una descrizione piuttosto precisa dei danni presenti sul dipinto, nonché indicazioni allora alquanto competenti su come intervenire per ripararli e, come vedremo, otterrà ascolto e susciterà la sperata reazione da parte delle istituzioni preposte.

La grande tela era certamente considerata tra i fiori all'occhiello delle collezioni pubbliche romane, come attesta la letteratura coeva. Nel 1836, ad esempio, Pietro Righetti l'aveva inserita nella sua *Descrizione del Campidoglio*, illustrandola attraverso l'incisione di Francesco Garzoli su disegno

di Nicola Consoni [fig. 5] e sostenendo che «Questo quadro viene reputato per una delle migliori tele che colorisse Paolo Veronese» (Righetti 1836, 10, tav. CCVI). Proprio nel 1844, in coincidenza con la stesura della lettera anonima in esame, Antonio Nibby pubblicava la quinta edizione aggiornata del suo *Itinerario di Roma*, dove citava la «bellissima opera di Paolo Veronese, giustamente cantata fralle più classiche» (Nibby 1844, 104).<sup>5</sup> Entrambe le testimonianze danno conto della riconosciuta importanza della tela negli itinerari artistici romani, nonché della totale assenza di dibattito intorno alla sua autografia, che sarebbe invece sorto successivamente, anche per la derivazione dal dipinto di identico soggetto conservata nel Palazzo Ducale di Venezia [fig. 6]. Quest'ultima, infatti, è ritenuta una versione certamente autografa, mentre la versione capitolina è stata spesso considerata dalla critica una replica di bottega (cf. Masini 2006b).

Non esente, per la verità, da attenzioni e cure da parte del governo, il dipinto romano era stato già restaurato, foderato e munito di un nuovo te-

<sup>4</sup> Paolo Veronese, *Ratto di Europa*, olio su tela, 245 × 310 cm, Pinacoteca Capitolina, inv. PC 145. Sul dipinto, e sul suo rapporto con gli altri dipinti dello stesso soggetto realizzati dal pittore e/o dalla sua bottega, cf. Pallucchini 1984, cat. 190, 183; Pignatti, Pedrocchi 1995, vol. 2, cat. 245, 359-60; Acidini Luchinat, Capretti 2002, cat. 28; Masini 2006b.

<sup>5</sup> Sulla figura di Nibby cf. Ruggeri 2013.



**Figura 3** Paolo Caliari detto Veronese, *Predica di san Giovanni Battista*, 1561. Olio su tela, cm 205 × 169. Roma, Galleria Borghese, inv. 137

laio nel 1817 da Giuseppe Candida nell'ambito della campagna di restauri dei dipinti della collezione Capitolina diretta da Vincenzo Camuccini (cf. Carloni 1999; Masini 2006a; Giacomini 2007).<sup>6</sup> A poco meno di trent'anni dal precedente intervento, l'anonimo indicava ora la necessità di operazioni urgenti, a cominciare dalla pulitura e dalla verniciatura, che per altro consigliava anche per il resto delle opere esposte, ma soprattutto suggeriva che:

sarebbe necessario il farci una buona e forte cornice, poiché nella parte esterna di detto quadro vi si veggono quattro grossi chiodi uno per parte agli angoli della cornice diretti verso il centro, come se si temesse che il quadro stesse per cadere all'inzani, come difatti dovrebbe minacciare, essendo questa cornice in pessimo stato, molto vecchia e scadente.

L'ignoto corrispondente concludeva il suo appello sottolineando come il degrado dell'opera procurasse «vergogna e disonore al Governo Pontificio ed a

Roma palesando così la poca cura che si ha di un oggetto così raro e prezioso e di somma abilità alla gioventù studiosa», desiderando certamente colpire la sensibilità delle gerarchie pontificie sul tema della conservazione delle belle arti, acuita dopo le vicende napoleoniche.<sup>7</sup> In particolare, l'adespota missiva riconosceva al dipinto una particolare prerogativa: quella di fungere da modello per i giovani artisti in corso di formazione, «per imparare l'arte del colorire». L'appello tornava infatti a insistere su questo punto in chiusura, ricordando che l'opera risultava di grande utilità «segnatamente agli alunni Pontifici che vanno in cotesta Galleria ove tiene cattedra il loro Professore». Il riferimento era chiaramente rivolto all'insegnamento accademico e probabilmente lo scrivente aveva ben presente la crisi in cui versava la didattica artistica romana ufficiale da almeno vent'anni. Ne sono prova alcuni eclatanti avvenimenti, a partire da quando, nel 1830, gli accademici di San Luca dovettero addirittura dare spiegazione all'amministrazione pontificia degli scarsi progressi degli

<sup>6</sup> Su Giuseppe Candida e sulla sua attività di restauratore cf. Giacomini 2007, 177-87.

<sup>7</sup> Sulla storia della tutela delle belle arti nello Stato Pontificio nel XIX secolo cf. almeno Emiliani 1978, Corbo 1982, Curzi 2004, Nuzzo 2010.

studenti,<sup>8</sup> fino a quando, proprio nel 1842, il concorso Balestra fu ripetuto per ben tre volte senza che si riuscisse a individuare un partecipante degno di ricevere il primo premio nella classe della pittura (cf. Lupinacci 2002, 396). L'anonimo doveva essere altrettanto consapevole anche del ciclico animarsi di un dibattito intorno al peso del «colorire» nei programmi formativi all'interno dell'Accademia stessa, che fin dalla aspra contrapposizione tra le istanze classiciste propugnate da Camuccini e l'avanzata del fronte purista capitanato da Tommaso Minardi, inaugurata all'inizio degli anni Venti, stentava a individuare con unanime accordo tanto i modelli da sottoporre ai giovani, quanto le modalità dell'espletamento del percorso didattico.<sup>9</sup> Del 1828, ad esempio, è un accorato rapporto indirizzato ai colleghi professori da Andrea Pozzi,<sup>10</sup> che aveva ereditato la cattedra di disegno alla fine dell'anno precedente da Gaspare Landi, ormai gravemente malato, proprio sugli strumenti utili per insegnare ai giovani il «colorire» e sull'esigenza, almeno, di provvedere all'acquisto di panni di vari colori da disporre sul manichino utilizzato per le sedute di copia, siccome:

per colorire bene, è necessario di copiare il vero, ed in più caratteri, così ancora per bene colorire le pieghe, è necessario studiare sopra li panni di varj colori uniti insieme perché si possa conoscere la forza della tinta, la località delli chiari, la variazione delli riflessi, e la robustezza delle ombre.

Inoltre, nell'ambito di una fortuna critica di Veronese da sempre in generale strettamente connessa alla perizia nell'uso del colore (cf. Cocke 1980), la ripresa del mito di Raffaello e della sua capacità di sintetizzare tutti gli aspetti della pittura – che negli altri maestri del Cinquecento erano considerati come parcellizzati – aveva in qualche modo relegato Veronese, nella cultura accademica romana, ad essere considerato un esempio per la lucentezza del colore e per la vastità delle cromie impiegate, o peggio per quella «facilità» che gli veniva attribuita proprio in apertura della premiazione del concorso clementino del 1836 dall'orazione recitata in Campidoglio da Monsignor Camillo Di Pietro, protonotario apostolico e membro dell'Accademia

di Archeologia, laddove invece il «mirabile colorire» era assegnato a Tiziano (cf. Di Pietro 1836, 22).

Ad ogni modo, lo statuto di modello del dipinto capitolino a queste date è testimoniato in modo evidente dalla copia realizzata da Enea Peroni [fig. 7], giunto a Roma per un soggiorno di studio e approdato al magistero di Minardi, conservata presso la Pinacoteca Civica di Cesena (cf. Piraccini 1984, 102),<sup>11</sup> oltre che dalla presenza dell'opera nell'elenco dei dipinti che Giovanni Silvagni, professore di Disegno all'Accademia di San Luca dal 1839, consigliava ai giovani di copiare (cf. Mazzarelli 2018, 261).

Le esigue righe stese dall'anonimo sembrano in sintesi voler colpire tutti i punti sensibili che potessero spingere le autorità a intervenire: la proprietà – e dunque la responsabilità – pontificia della collezione; il confronto tra pubblico e privato nelle capacità di manutenzione; le esigenze formative dei giovani artisti, nonché il paragone con il Louvre, cioè, per inciso, con la grande raccolta per costituire la quale i francesi avevano spogliato il territorio veneziano proprio di tanti capolavori di Veronese, inaugurandone in un certo senso una nuova ondata di fortuna critica dopo quella settecentesca dovuta all'emulazione dei suoi modi pittorici e compositivi da parte di Tiepolo e di Sebastiano Ricci (cf. Borean 2016).

È a questo punto che, interrogato dal cardinale Riario Sforza sull'effettivo stato di conservazione del dipinto, entrò in gioco Filippo Agricola [fig. 8]. Questi, figlio del pittore Luigi, era stato nominato sotto-ispettore delle Pitture dei Sacri Palazzi Apostolici al momento stesso dell'istituzione della carica, nel 1831, durante il mandato come ispettore alle Pitture Pubbliche di Camuccini – al quale succederà in questo ruolo nel 1843 – e dal luglio 1839 ricopriva la carica di sotto-ispettore della Galleria Capitolina, di cui stilò un inventario. Della sua attività di supervisore nell'ambito del restauro sono noti soprattutto gli interventi sulle Stanze e sulle Logge di Raffaello in Vaticano, di cui resta testimonianza in due volumi da lui stesso redatti (cf. Agricola 1839; 1842), che raccontano quei restauri soprattutto come momenti di analisi ravvicinata del *ductus* pittorico di Raffaello e della sua evoluzione nell'ambito di quel cantiere; di attenzione alla distinzione delle varie mani dei collaboratori;

<sup>8</sup> Nel 1830 l'allora camerlengo Francesco Galeffi inviò all'Accademia di San Luca un dispaccio in cui esprimeva la propria perplessità di fronte al fatto che «da qualche tempo a questa parte i Giovani Studiosi di Belle Arti facciano assai scarsi progressi ne' loro studj», sollecitando spiegazioni da parte dei docenti (Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca [d'ora in poi AASL], Misc. Sc. d. N., f.29, lettera datata 14 aprile 1830).

<sup>9</sup> Così come emerge dai verbali, dalle relazioni e dalla corrispondenza conservate in AASL, Misc. Sc. I.

<sup>10</sup> Cf. AASL, Misc. Sc. I, f. 166.

<sup>11</sup> Enea Peroni, *Ratto di Europa* (da Veronese), c. 1844, 89 × 72 cm, Cesena, Pinacoteca Comunale.



**Figura 4** Paolo Caliari detto Veronese, *Ratto di Europa*, 1580-85. Olio su tela, cm 245 × 310. Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. 45



**Figura 5** Nicola Consoni (dis.), Francesco Garzioli (inc.), *Ratto di Europa* (copia da Paolo Veronese). Incisione al tratto, da P. Righetti, *Descrizione del Campidoglio*, Roma 1836, p. 10, tav. CCVI



**Figura 6** Paolo Caliari detto Veronese, *Ratto di Europa*, c. 1578, cm 240 × 303. Venezia, Palazzo Ducale



**Figura 7** Enea Peroni, *Ratto di Europa* (copia da Paolo Veronese), c. 1844, cm 89 × 72. Cesena, Pinacoteca Comunale



**Figura 8** Emile-Jean Horace Vernet, *Ritratto di Filippo Agricola*. Olio su tela, cm 64,5 × 55,5. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 1350



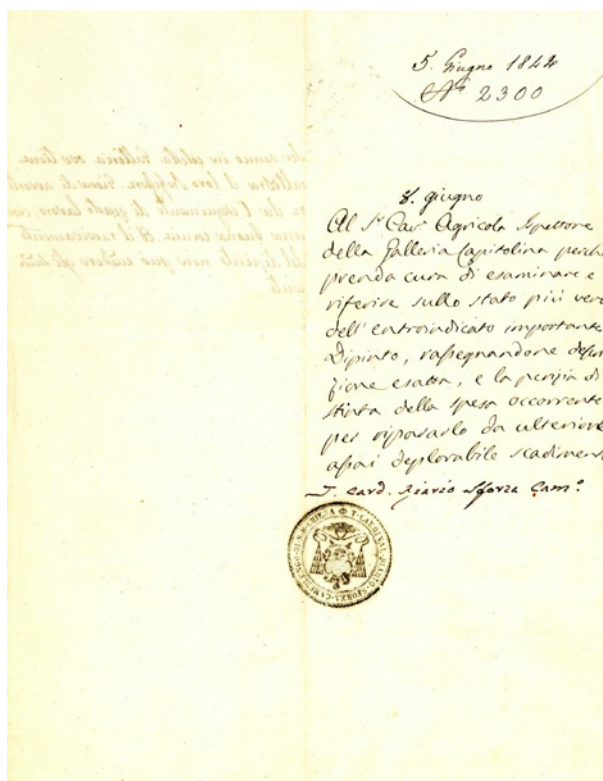


Figura 9 Appunto della segreteria camerale, 8 giugno 1844. Roma, Archivio di Stato di Roma, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200

di ossequioso rispetto, almeno dichiarato, nei confronti di un tale testo sacro della pittura, su cui si cercava di intervenire con puliture leggere e accorte integrazioni, per paura di intaccare o addirittura di rimuovere le parti originali.<sup>12</sup> Le posizioni di Agricola sono dunque piuttosto conformi all'orientamento sul restauro che proprio nella sua epoca si andava aggiornando. A fronte di interventi nel concreto spesso indelicati, le dichiarazioni pubbliche e i dibattiti, soprattutto in presenza di opere apicali, come è il caso dei due grandi cicli raffaelleschi, trasudano una estrema cautela, nonché una generale condanna dei restauri condotti dagli artisti nei secoli precedenti, ritenuti troppo invasivi, specie in un momento, come l'Ottocento post-napoleonico, di sempre più netta separazione delle carriere dei restauratori da quelle degli artisti, con l'affermazione di precise specializzazioni.<sup>13</sup>

Nel 1837, alla morte di Pozzi, che, come sopra narrato, si era speso molto per fornire agli studenti dell'accademia romana maggiori strumenti per

l'esercizio sul colore, in aggiunta a quelli già abbondantemente previsti per le esercitazioni nel disegno, la sua cattedra era stata ereditata proprio da Agricola. Il doppio ruolo di quest'ultimo, come docente e come figura centrale nella programmazione degli interventi di restauro sulle opere pontificie, e la coincidenza con la lamentela scritta potrebbero dunque in questo senso non essere casuali. Pur non conoscendo l'identità dell'artista e amatore autore della denuncia, si può ipotizzare che egli fosse una persona ben informata sulle attività artistiche della capitale pontificia, e magari che reagisse a una sorta di emarginazione subita da parte delle istituzioni in cui, al contrario, Agricola rivestiva ruoli di primo piano.

A sole due settimane dalla data di stesura della missiva anonima, a lui inoltrata subito dopo la ricezione [fig. 9], Agricola inviava il proprio rapporto al Camerlengo. Dopo aver ricordato al prelado che il dipinto era stato preso in carico in precedenza da Camuccini «facendolo foderare nonché restaura-

<sup>12</sup> Per la nomina si veda ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200. Manca uno studio completo sulla figura di Agricola in relazione al suo operato nell'ambito dell'Ispettorato alle Pitture Pubbliche, un servizio reso per quasi trent'anni durante il quale egli diresse, talvolta operando in prima persona, i restauri di centinaia di opere conservate nei musei e nelle chiese di Roma. Dal 1839, in qualità di sotto-ispettore, diresse una lunga serie di restauri a carattere prevalentemente conservativo nella Pinacoteca Capitolina. A testimonianza di questo ramo della sua attività restano soprattutto le pubblicazioni legate al restauro delle Stanze e delle Logge di Raffaello in Vaticano, cf. Agricola 1839 e 1842, sui quali cf. da ultimo di Macco 2017.

<sup>13</sup> Su questi temi cf. almeno Cialoni 1991; Rinaldi 2007b; Giacomini 2013; Ventra 2013.



**Figura 10** Pietro Da Cortona (attr.), *Trionfo di Bacco* (copia da Tiziano), Olio su tela, cm 170 × 183. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 231. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca



**Figura 11** Giuseppe Zini, *Ratto di Europa* (particolare da Paolo Veronese), 1897. Olio su tela, cm 138 × 135. Modena, Museo Civico d'Arte

re nel proprio suo studio», l'artista, evidentemente molto rispettoso dell'anziano maestro, cui era molto legato, e desideroso di difenderne l'operato, sosteneva che il dipinto fosse in buono stato, «solo mancherebbe il togliere alcune prosciugature; e queste col mezzo semplicissimo (dopo lavato il dipinto) di vernice di mastice, ritornando in allora la lucentezza del colorito». Per quanto riguardava la cornice, segnalata come problema maggiore dalla lettera anonima, Agricola spiegava che il falegname impiegato in occasione del restauro precedente aveva sbagliato a prendere le misure del telaio, ragion per cui la cornice era ancorata con chiodi che bucarono la tela ai quattro angoli.<sup>14</sup> Di fatto, la relazione confermava quanto esposto nella denuncia e per questo il sotto-ispettore fu incaricato immediatamente dal camerlengo di procedere ai lavori necessari per restituire al dipinto una condizione degna, condizione che, stando agli appunti di Agricola, consisteva sostanzialmente nel recupero della «lucentezza» dei colori.

Il restauratore prescelto fu Giovanni Regis, del quale si hanno notizie fra il 1834 e il 1858, periodo in cui sono stati ricostruiti diversi suoi restauri di dipinti appartenenti alla Biblioteca Apostolica Vaticana, alla Pinacoteca Vaticana, all'Accademia di San Luca, nonché a diverse chiese della città, operati sotto la guida di Vincenzo Camuccini, Filippo Agricola e Tommaso Minardi.<sup>15</sup> La scelta di questo operatore non dovette essere casuale. Gli studi relativi alla storia del restauro nell'Ottocento, notevolmente incrementati negli ultimi decenni, hanno consentito non solo di attribuire dei *curricula*, ancorché incompleti, ai nomi ricorrenti nelle ricognizioni sulle storie conservative delle opere d'arte, ma anche di ricostruire il funzionamento dei mec-

canismi di selezione e, attraverso questi, di individuare la nascita e l'evoluzione di vere e proprie specializzazioni.<sup>16</sup> L'assegnazione di opere da restaurare da parte dell'Ispettorato alle Pubbliche Pitture avveniva sulla base di criteri di natura diversa, che paiono comprendere, molto banalmente, anche la volontà di distribuire occupazione fra gli specialisti che godevano della fiducia dell'ispettore in carica. È però naturale che nell'ambito di una cultura del restauro tesa alla restituzione della completezza dell'immagine, nonostante i formali richiami al rispetto delle parti originali, vigesse anche una selezione basata sulle inclinazioni artistiche dei singoli restauratori e proprio per questo era importante che gli ispettori ne conoscessero la formazione e i trascorsi. Regis ad esempio, noto agli studi per gli interventi eseguiti sulla *Pietà* di Sebastiano del Piombo di Viterbo (cf. Franceschini 1985-86; Rinaldi 2004, 54; Giacomini 2007, 179), risulta spesso convocato per intervenire su opere di forte matrice coloristica. Oltre al caso in esame, negli stessi anni egli restaurò «con grande diligenza e magistero» la copia del *Bacco e Arianna* di Tiziano [fig. 10] conservata nell'Accademia di San Luca,<sup>17</sup> allora attribuita a Nicolas Poussin,<sup>18</sup> e la *Madonna dei Frari* di Tiziano della Pinacoteca Vaticana.<sup>19</sup> Ancora nella Pinacoteca Capitolina, poco dopo il termine dei lavori su Veronese, Agricola, nella necessità di «prevalersi di artisti assai periti e diligenti» affidò a Regis due «mezze figure» di scuola veneziana.<sup>20</sup>

Il restauro del *Ratto d'Europa* non dovette essere di vasta portata, come testimoniano sia la descrizione delle operazioni previste nel preventivo compilato dallo stesso restauratore, che riteneva di dover «in alcun luogo ritorre la vernice, e darla in

<sup>14</sup> Lettera di F. Agricola al cardinale Tommaso Riario Sforza del 21 giugno 1844. ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200.

<sup>15</sup> Molti dei restauri operati da Giovanni Regis tra il 1834 e il 1852 sono stati ricostruiti nell'ambito del progetto del PRIN *Cultura del restauro e restauratori: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato* e sono confluiti in Giacomini, Federica; Ventra, Stefania, *Regis Antonio*, Scheda 'R' 3/98/1168 in ASRI-RESI, 2011/07/21, <http://resinet.associazionegiovanniseccosuardo.it/> (2018-06-18), dove sono documentati con bibliografia di riferimento e riferimenti archivistici, rintracciati presso l'Archivio Storico Vaticano e il fondo Camerlengato, parte II, tit. IV dell'Archivio di Stato di Roma. Tale scheda costituisce ad oggi la raccolta di informazioni più esaustiva sul restauratore, che compare con citazioni sporadiche in diverse fonti dell'epoca e in numerosi studi moderni, a partire da Corbo 1979, 135-6; Scarpati 1982, 16 (che riporta nell'appendice documentaria relativa ai restauri programmati da Tommaso Minardi come ispettore alle pubbliche pitture l'assegnazione a Regis del restauro dell'*Annunciata* di Marcello Venusti in Santa Caterina dei Funari nel 1858); Franceschini 1985-86; Curzi 2004, 125; Rinaldi 2004, 54; Giacomini 2007, 159.

<sup>16</sup> Per un quadro dello stato degli studi nella storia del restauro si vedano almeno: Piva Sgarbozza 2005; Rinaldi 2007a; Faila et al. 2013.

<sup>17</sup> Cf. AASL, vol. 106, f. 221.

<sup>18</sup> Pietro Da Cortona (attr.), *Trionfo di Bacco* (copia da Tiziano), olio su tela, 170 × 183 cm, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 231. Il dipinto, lungamente attribuito a Poussin, è stato ricondotto a Pietro Berrettini in tempi piuttosto recenti innanzitutto dagli studi di Sparti (1997) e di J. Bentini (Bentini, Agostini, Ghelfi 2003, cat. 207). Il restauro di Regis del 1847, che qui si rende noto, costituisce a oggi la prima notizia certa su quest'opera, non citata negli inventari precedenti dell'Accademia.

<sup>19</sup> Giacomini, Federica, *Regis Giovanni su Tiziano Vecellio, Madonna con Gesù Bambino e Santi*, Scheda 'I' 3/85/4606 in ASRI-RESI, 2011/07/21, <http://resinet.associazionegiovanniseccosuardo.it/> (2018-06-18).

<sup>20</sup> ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200. Probabilmente una delle quali da identificarsi con il n. 101 dell'inventario del 1851: «Testa di donna, maniera veneziana», cf. Guarino 2000, 217.

alcun altro luogo purgarlo e smachiarlo ed alcune piccole ammende e restauri»,<sup>21</sup> sia il basso compenso pattuito: 15 scudi. Concordati gli interventi sulla tela, ci si preoccupò del restauro della cornice, che risultò però impossibile per via delle pessime condizioni rivelate dalla stessa una volta smontata, per cui si optò per la sostituzione. La nuova cornice fu commissionata agli intagliatori Filippo e Luigi Clementi, che avevano bottega «allo stradone della Chiesa Nuova». <sup>22</sup> Agricola motivava la scelta affermando «che nella nascente Galleria de' quadri al Laterano, nè ho fatte eseguire due in quel genere, e pare sia confacente quel modello alle opere grandi di pittura»,<sup>23</sup> rivelando un criterio di selezione basato sulle dimensioni. Per la tela di Veronese fu realizzata, come descrive puntualmente il preventivo, «una Cornice grande di Modine largo secondo il disegno fatto dall'Ill.mo Sig. Cavaliere Agricola» a due ordini di intaglio con doratura a oro zecchino, che fu compiuta entro la fine dell'anno.<sup>24</sup>

Le richieste dell'anonimo corrispondente venivano dunque infine esaudite, a riscontro della sua capacità di colpire l'orgoglio dell'amministrazione pontificia nella tutela del patrimonio artistico, soprattutto dopo l'importante impianto previsto dall'Editto Pacca. Mentre a Torino si godeva della visita della *Sala dei Paoli Veronesi* nella Reale Galleria, allora allestita in Palazzo Madama,<sup>25</sup> dove li avrebbe ammirati John Ruskin nel 1858 (Cok 1912, vol. 1, 520-2), Roma ripristinava degnamente l'allestimento dell'unica grande opera del maestro veneto conservata nelle collezioni pubbliche. Nell'inventario topografico del 1851, il dipinto risulta esposto nella seconda sala del percorso (Guarino 2000, 217).

L'intervento, di carattere conservativo, specie per quanto riguarda la sostituzione della cornice, e apparentemente superficiale per quanto riguarda pulitura e integrazione pittorica,<sup>26</sup> non sembra avere dato luogo a un momento di approfondimento della conoscenza dell'opera veronesiana, come invece accadeva in contemporanea a Venezia nel corso dei restauri condotti sulle opere del maestro (cf. Bizzotto 1990), o come era accaduto tra Parigi e Torino dove la conoscenza della tecnica dell'ar-

tista veronese, acquisita grazie ai restauri, consentiva di istituire paralleli utili a sostegno della produzione pittorica contemporanea.<sup>27</sup> Viceversa il restauro romano avrà certamente potuto consolidare le competenze di Regis, che proprio attraverso le operazioni di integrazione pittorica di opere di maestri veneti specializzava la propria tecnica, diventando un punto di riferimento per interventi su opere di quella scuola.

Certo è che l'importanza della grande tela di Veronese nelle collezioni capitoline, e romane più in generale, fosse assodata, probabilmente anche per una sorta di riflesso della vastissima fortuna della tela di analogo soggetto - e di migliore qualità - conservata a Venezia. La versione romana del *Ratto di Europa*, meno celebre, ma necessaria per la completezza degli itinerari museali e collezionistici romani, non mancava comunque di riscuotere lodi e di fungere da mezzo per decantare la qualità della pittura del suo autore. Così appunto il già citato Righetti ne concludeva la lunga descrizione:

Tutto il quadro è toccato con quella maestria di tinte propria soltanto di quella bella scuola, dove ammirasi sempre uno sfoggio di ricchissime vestimenta al vero ritratte, ed una freschezza nelle carni imitanti il più bello della natura. Né mancano le teste di conveniente espressione, anzi se ti fai a ben osservarle, trovi in esse quel carattere tutto proprio di una età la più fresca, nella quale il solo diletto, ed il piacere han sì gran parte nel governo delle azioni della vita. (Righetti 1836, 10)

Ancora a fine secolo, la grande tela esposta nella Pinacoteca Capitolina colpiva lo sguardo e informava i pennelli dei giovani pensionanti a Roma, come attesta la copia realizzata da Giuseppe Zini [fig. 11] come saggio del primo anno del pensionato Poletti nel 1897 (cf. Fiorini Piccinini Rivi 2013, 81).

<sup>21</sup> ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200, preventivo di G. Regis, s.d. ma con timbro 1844.

<sup>22</sup> ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200, da un appunto di F. Agricola.

<sup>23</sup> ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200, lettera di F. Agricola al cardinale T. Riario Sforza, 3 agosto 1844.

<sup>24</sup> In ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200 sono conservati il preventivo allegato alla lettera di F. Agricola del 3 agosto 1844 citato nella nota precedente, una lettera di F. Agricola al cardinale T. Riario Sforza del 21 dicembre 1844; il *Registro delle spese per l'anno 1844 e seguenti*, dove è segnalato il pagamento di 75 Scudi a Filippo Clementi per la cornice al dipinto di Veronese.

<sup>25</sup> Sugli allestimenti delle opere di Veronese nelle collezioni sabaude cf. da ultimo Careddu 2013, con bibliografia precedente.

<sup>26</sup> Infatti l'opera fu nuovamente sottoposta a «riparazioni urgenti» nel 1882, cf. *Atti del Consiglio Comunale* 1883, 66.

<sup>27</sup> Per questo interessante intreccio di vicende torinesi e parigine, che vede al centro la figura di Roberto d'Azeglio, direttore della Reale Galleria fino al 1854, rimando all'intervento di Maria Beatrice Failla (in corso di stampa).

## Bibliografia

- Acidini Luchinat, Cristina; Capretti, Elena (a cura di) (2002). *Il mito di Europa da fanciulla rapita a continente = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria degli Uffizi 11 giugno 2002-6 gennaio 2003). Firenze: Giunti.
- Agricola, Filippo (1839). *Alcune osservazioni artistiche... in occasione di aver tolto via l'ingombro di polvere che offuscava i famosi dipinti di Raffaello nelle camere vaticane*. Roma: Puccinelli.
- Agricola Filippo (1842). *Relazione dei restauri eseguiti nelle terze logge del pontificio palazzo vaticano sopra quelle dipinte dalla scuola di Raffaello*. Roma: Puccinelli.
- Atti del Consiglio Comunale di Roma dell'anno 1882* (1883). Roma: Tip. L. Cecchini.
- Bentini, Jadranka; Agostini, Grazia; Ghelfi, Barbara (a cura di) (2003). *Un Rinascimento singolare: la corte degli Este a Ferrara = Catalogo della mostra* (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 3 ottobre 2003-11 gennaio 2004). Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale.
- Bizzotto, Franca (1990). «Veronese nella cultura accademica veneziana nel XIX secolo». Gemin, Massimo (a cura di), *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Venezia: Arsenale Editrice, 45-52.
- Borean, Linda (2016). «Paolo Veronese Revisited: Art Collecting and Connoisseurship in Eighteenth-century Venice». Banta, Andaleeb Badiiee (ed.), *The Enduring Legacy of Venetian Renaissance Art*. London, New York: Routledge, 89-101.
- Careddu, Giorgio Ettore (2013). «Dalla Galleria del Beaumont alla pinacoteca pubblica: storia degli allestimenti delle tele dei maestri veneti nell'Ottocento». Bava, Anna Maria (a cura di), *Il Veronese e i Bassano, grandi artisti veneti per il Palazzo Ducale di Torino = Catalogo della mostra* (Venaria Reale, 12 ottobre 2013-2 febbraio 2014). Savigliano: L'Artistica Editrice, 37-41.
- Carloni, Rossella (1999). «Giuseppe Candida ed i restauri romani delle 'pubbliche pitture' per ordine di Antonio Canova e sotto la direzione di Vincenzo Camuccini». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 13, 93-120.
- Cialoni, Donatella (1991). «Il dibattito sul restauro del Giudizio sistino tra gli accademici romani 1824-1825». *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 11, 189-218.
- Cocke, Richard (1980). «The Development of Veronese's Critical Reputation». *Arte Veneta*, 34, 96-111.
- Cook, Edward Tyas (1912). *The Life of John Ruskin*. 2 voll. London: George Allen & Company LTD.
- Corbo, Anna Maria (1979). «Note sulla Pietà e sulla Flagellazione viterbesi di Sebastiano del Piombo». *Lunario romano*, 9, 129-36.
- Corbo, Anna Maria (1982). «Le Commissioni Ausiliarie di Belle Arti nello Stato Pontificio dal 1821 al 1848». *Lunario Romano*, 11, 433-46.
- Curzi, Valter (2004). *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna: Minerva Ed.
- Di Pietro, Camillo (1836). «Orazione». *Distribuzione dei premi del concorso Clementino celebrata sul Campidoglio il 24 di aprile 1836 dall'insigne e pontificia Accademia romana di San Luca...* Roma: dalla stamperia Boulzaler, 22-7.
- di Macco, Michela (2017). «Momenti di dialogo tra storia dell'arte e restauro nella vicenda conservativa di alcune opere di Raffaello». Paolucci, Antonio; Agosti, Barbara; Ginzburg, Silvia (a cura di), *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*. Città del Vaticano: Edizioni Musei vaticani, 99-115.
- Emiliani, Andrea (1978). *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*. Bologna: Alfa.
- Failla, Maria Beatrice (in corso di stampa). «Roberto d'Azeglio e la Reale Galleria». Cavicchioli, Silvia (a cura di), *I d'Azeglio. Cultura, politica e passione civile = Atti di Convegno* (Torino, 4-5 aprile 2016).
- Failla, Maria Beatrice et al. (a cura di) (2013). *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano Editore.
- Fiorini, Tomas; Piccinini, Francesca; Rivi, Luciano (a cura di) (2013). *Museo Civico d'Arte. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*. Bologna: Bulzoni Editore.
- Franceschini, Maria Grazia (1985-86). «Il restauro ottocentesco della Pietà di Sebastiano del Piombo». *Biblioteca e Società*, 7-8, 1985-86, 40-2.
- Giacomini, Federica (2007). «per reale vantaggio delle arti e della Storia». *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Edizioni Quasar.
- Giacomini, Federica (2013). «Le Logge di Raffaello in Vaticano, dalla conservazione al restauro». Failla et al. 2013, 101-12.
- Guarino, Sergio (2000) = «Per la storia della Pinacoteca Capitolina. L'inventario del 1851». Bernardini, Maria Grazia; Danesi Squarzina, Silvia; Strinati, Claudio (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*. Milano: Electa, 214-19.
- Lupinacci, Simona (2002). *I concorsi dell'Accademia di San Luca negli anni 1835-1851*. Picardi, Paola; Racioppi, Pier Paolo (a cura di), *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*. Roma: De Luca Editori d'arte, 395-406.
- Masini, Patrizia (2006a). «Da Galleria de' Quadri a Pinacoteca». Guarino, Sergio; Masini, Patrizia (a cura di), *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*. Milano: Electa 2006, 28-39.
- Masini, Patrizia (2006b). «Veronese, Ratto di Europa». Guarino, Sergio; Masini, Patrizia (a cura di), *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*. Milano: Electa, 202-3, cat. 82.
- Mazzarelli, Carla (2018). *Dipingere in copia: da Roma all'Europa (1750-1870)*. Roma: Campisano Editore.
- Nibby, Antonio (1844). *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, t. 1. Roma: dalla Tipografia Marini e Compagno.
- Nuzzo, Mariano (2010). *La tutela del patrimonio artistico nello Stato pontificio (1821-1847). Le commissioni ausiliarie delle belle arti*. Limena (PD): Libreriauniversitaria.it Edizioni.
- Pallucchini, Rodolfo (1984). *Veronese*. Milano: Mondadori.

- Pignatti, Terisio; Pedrocco, Filippo (1995). *Veronese*. 2 voll. Milano: Electa.
- Piva, Chiara; Sgarbozza, Ilaria (a cura di) (2005). *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro = Atti del Seminario Internazionale di Studi* (Roma, 20-21 febbraio 2004). Roma: De Luca.
- Piraccini, Orlando (a cura di) (1984). *La Pinacoteca Comunale di Cesena*. Cesena: Edizioni della Pinacoteca Comunale di Cesena.
- Righetti, Pietro (1836). *Descrizione del Campidoglio*, vol. 2. Roma: Crispino Puccinelli.
- Rinaldi, Simona (2004). *I dipinti del Museo Civico di Viterbo. Censimento conservativo in omaggio a Michele Cordaro*. Todi (PG): Ediart.
- Rinaldi, Simona (a cura di) (2007a). *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*. Firenze: Edifir Edizioni.
- Rinaldi, Simona (2007b). «Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento». Rinaldi 2007a, 5-27.
- Ruggeri, Adriano (2013). s.v. «Nibby, Antonio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78.
- Scarpati, Maria Antonietta (1982). *L'Ottocento di Tommaso Minardi: collezioni, acquisizioni, restauri*. Susinno, Stefano (a cura di), *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871) = Catalogo della mostra* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983). Roma: De Luca Editore, 1-16.
- Sparti, Donatella Livia (1997). *La casa di Pietro da Cortona: architettura, accademia, atelier e officina*. Roma: Palombi.
- Veca, Ignazio (2016). s.v. «Riario Sforza, Tommaso». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87.
- Ventra, Stefania (2013). «Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell'arte». Failla et al. 2013, 85-100.