



magazine
recupero e conservazione



estratto



ISSN 2283-7558

novembredicembre2025

190

articolo
estratto

- 4 L'EDITORIALE _ di Cesare Feiffer
Pretesto. Dalla Torre dei Conti al progetto di restauro
- 8 IL RESTAURO TIMIDO _di Marco Ermentini
Un esperimento... Rigenerare i capannoni abbandonati
- 14 LE PILLOLE DI RESTAURO ARCHITETTONICO _di Riccardo Dalla Negra
Un tenue cemento. Limiti e finalità dell'architettura contemporanea nel restauro
- 16 I CANTIERI DELL'ARTE
Conservazione di superfici decorate
Restauro e adeguamento del Teatro di Corte di Villa Reale a Monza
di Simona Offredi
- 32 APPROFONDIMENTO _Scoprire il velario di Andrea Appiani di Carlo Catacchio
Il restauro e la valorizzazione del territorio delle acque
di Antonino Libro, Enrico Cocchi, Barbara Parma
- 38 Nel cantiere di restauro
Il ruolo del restauratore e le relazioni con l'operatore edile
di Paolo Gasparoli
- 48 da CONFARTIGIANATO Restauro
NEWS_Assemblea 2025, restauro di manufatti e monumenti,...
- 50 dal CIAM con ADSI Lombardia
Progettare per conservare. La sicurezza antincendio nelle dimore storiche
- 54 da ASSORESTAUR
La Filiera Lombarda del Restauro. Dal 2025 un nuovo ecosistema per innovazione, sostenibilità e sviluppo territoriale
di Sonia Vallese
- 56 da MAPEI
Palazzo Bartolomeo a Formia. Consolidamento, miglioramento sismico e restauro
- 62 EPBD IV ed edifici storici _ PARTE 2
Considerazioni sul testo finale della Direttiva in merito all'efficientamento energetico degli edifici storici
di Giovanni Litti
- 74 in cantiere con ... BIODRY
Villa Saporti a Como. Architettura, tutela e risanamento con tecnologia Biodry
- 76 in cantiere con ... VICAT
Le mura della cittadella di Bonifacio
Cemento naturale per l'intervento di restauro delle fortificazioni
- 78 EX Area industriale Villeroy & Boch di Teramo
Recupero di involucri abbandonati per una cittadella della formazione e del benessere socio-culturale
di Marta Calzolari, Pietromaria Davoli, Gabriele Lelli, Andreina Romanelli, Caterina Rosa, Rebecca Ruggerini



CONSERVAZIONE DI SUPERFICI DECORATE

Restauro e adeguamento del Teatro di Corte di Villa Reale a Monza



cantieridellarte@assimpredilance.it

Obiettivo dell'intervento di conservazione delle superfici del Teatro di Corte è stato preservare ciò che restava della materia costitutiva originaria e dei rifacimenti "storicizzati", nel rispetto dei principi di compatibilità dei prodotti impiegati, di ritrattabilità delle superfici e riconoscibilità del nostro operato, permettendone il riutilizzo come luogo per spettacoli ed eventi culturali.

PAROLE CHIAVE Villa Reale di Monza, teatro di corte, restauro apparati decorativi, Andrea Appiani, macchine di scena

Abstract **CONSERVATION OF DECORATED SURFACES**

Restoration and adaptation of the Court Theatre of Villa Reale in Monza

The aim of the conservation project on the surfaces of the Court Theatre was to preserve what remained of the original constituent material and the "historicized" remakes, respecting the principles of compatibility of the products used, retractability of the surfaces, and recognizability of our work, allowing it to be reused as a venue for performances and cultural events.

KEYWORDS Royal Villa of Monza, Court Theatre, Restoration of decorative apparatus, Andrea Appiani, stage machinery

Simona Offredi
Restauratrice, Direttrice tecnica
di Cooperativa per il Restauro (Milano)
offredi@cooprestauro.it

NOTA_Dove non diversamente specificato le immagini del presente articolo sono di Archivio Cooperativa per il Restauro.

Su affidamento del Segretariato regionale del Mibac per la Lombardia, nel periodo compreso tra luglio 2019 e dicembre 2020 Cooperativa per il Restauro ha eseguito il restauro degli apparati decorativi interni del teatro di corte e di due prospetti sul cortile nord, situati all'interno del complesso della villa reale di Monza (figura in apertura). Le opere hanno interessato differenti tipologie di manufatti: gli *intonaci decorati*, relativi alle superfici di soffitto e pareti della platea e dell'arco di proscenio (figura 1a,b); gli elementi *lignei decorati*, comprendenti le superfici del palco reale, la zoccolatura del palcoscenico, le ante d'oscurio delle finestre, la porta interna dell'uscita di emergenza e i copri fan-coil; il *dipinto su tela* attribuito ad Andrea Appiani, che costituisce il fondale del palcoscenico; gli *intonaci* del cortile sui prospetti nord (manica di ingresso) ed est (manica del teatro) unitamente agli elementi lapidei e in ferro a corredo dell'architettura.

Al fine di completare e migliorare la fruizione di alcuni spazi del teatro, i lavori sono stati estesi anche agli *intonaci non decorati* del palcoscenico e della galleria; ai *manufatti lignei* degli elementi storici del vano sotto palcoscenico (macchine di scena e strutture del solaio); al *pavimento in cotto* della galleria; nonché incluso opere accessorie pertinenti alla modifica della scala in ferro di accesso/via di fuga al palcoscenico dal cortile, alla predisposizione di manufatti per impiantistica sui prospetti restaurati, alla chiusura dei fori di scarico di canne fumarie in disuso. Tutti i manufatti, ad esclusione dei pannelli copri fan-coil, costituiscono gli apparati originali realizzati nel 1808 su progetto dell'architetto Luigi Canonica.



IN APERTURA_Veduta d'insieme della sala teatrale (Archivio Consorzio villa Reale e Parco di Monza). 1a,b. Intonaci decorati: operazione di pulitura e vista della sala verso il palco reale dopo il restauro (ph. Andrea Basci per Cooperativa per il Restauro).



Nel corso degli anni il teatro è stato oggetto di ripetuti interventi di manutenzione che, per approccio e materiali utilizzati, hanno nel tempo contribuito ad aumentarne il degrado di alcune sue parti.

Per quanto riguarda gli *intonaci decorati*, le manutenzioni pregresse hanno interessato sia l'intonaco di supporto che la decorazione pittorica. Ampi rifacimenti dell'intonaco erano presenti sia nella volta che nelle pareti, eseguiti con malte bastarde o cementizie, come quelle impiegate per il rifacimento in toto della fascia basale delle pareti poiché fortemente compromessi dall'umidità di risalita. Risarcimenti in malta puntuali e circoscritti erano presenti anche sul cornicione di imposta della volta; nel fornice del proscenio, il IV lacunare da sinistra caratterizzato da una superficie molto liscia verosimilmente a base di gesso è risultato essere un rifacimento manutentivo.

Nella volta sono state riscontrate numerose riprese pittoriche, eseguite sia sulle malte di manutenzione che direttamente sulle superfici originali dipinte. Sulle pareti, gli ampi rifacimenti del supporto sono stati interamente dipinti in due fasi ben distinte con colori a calce e colori sintetici; la fascia basale è risultata interamente dipinta con colori sintetici. Attraverso i dati di archivio e l'analisi delle superfici si è appurata la totale ripresa pittorica decorativa nell'intervento di restauro del 1973, che ha ricoperto interamente -in forma semplificata- la decorazione originale dipinta a calce. Le ampie riprese pittoriche comprendono ritocchi a rigatino, velature e reintegrazioni mimetiche che denunciano una tecnica esecutiva piuttosto approssimativa.

Sul Teatro di Corte vedi anche l'articolo *"Dietro le quinte di cantiere. Rinascita del Teatro di Corte di Villa Reale a Monza"* di Carlo Catacchio in recupero e conservazione 189, settembre-ottobre 2025.

Le forme di degrado riscontrate erano essenzialmente correlate alle infiltrazioni d'acqua dalle discontinuità presenti in corrispondenza del ballatoio del primo piano, per perdite dalle tubature obsolete dei locali soprastanti, nonché per umidità ascensionale. La presenza di materiali inidonei (malte cementizie e pitture sintetiche) hanno amplificato i fenomeni innescati dall'acqua sotto forma di cristallizzazioni saline, sollevamenti, decoesione e lacune della pellicola pittorica, distacchi e lacune dell'intonaco, nonché favorito la crescita di microrganismi (figura 2 e 3). Le false volte di platea e galleria -in particolare- presentavano numerosi ed estesi distacchi dell'intonaco dal supporto ligneo¹ (figure 4 e 5) distribuiti su tutta la superficie e sulla parte destra dell'arco di proscenio, nonché estese fessurazioni (già oggetto di risarcimento superficiale nelle precedenti manutenzioni) associate -talvolta- a deformazioni della planarità dell'intonaco.



2. Intonaci decorati della volta:
colonizzazione biologica.
3. Cornicione d'imposta della volta: parte degradata
dalle infiltrazioni d'acqua (efflorescenze saline,
sollevamenti e disgregazione degli strati di finitura).



NOTA 1. Dallo studio effettuato si è appurato che il soffitto della sala è costituito da un intonaco applicato su una stuia di canniccio fissata su una struttura di centine lignee, le quali sono sostenute da travi per incastro e per mezzo di collegamenti con elementi lignei e legature in ferro. Gli elementi lignei che compongono la struttura sono chiaramente di reimpiego, a fronte dell'osservazione nell'estradosso dagli unici due punti di ispezione presenti (botola nel soffitto della galleria ed estradosso dell'arco di proscenio raggiungibile tramite il ballatoio di servizio alla scena) di elementi dalle dimensioni disomogenee e forme irregolari, nonché per la presenza di travetti con il marchio RF (Real Fabrica) aventi gli incavi per l'alloggiamento dei listelli coprifilo (regoli), tipici di un solaio piano.



Interventi manutentivi di ridipintura avevano interessato anche tutti i *manufatti lignei decorati*, in particolare e ripetutamente tutta la superficie delle zoccolature a finto marmo del proscenio e del palco reale. In quest'ultimo erano visibili anche ulteriori ritocchi puntuali eseguiti, dopo la caduta puntiforme degli strati di ridipintura, direttamente sulla superficie originale impiegando colori sintetici. Parte di esse risultavano cromaticamente alterate; la superficie in più punti risultava disomogenea anche per la presenza in eccesso di adesivi usati per il fissaggio della pellicola pittorica. I supporti lignei apparivano generalmente in buone condizioni. Sulle finiture decorative erano visibili diversi fenomeni di alterazione e degrado seppur di limitata gravità: colonizzazione biologica caratterizzata da lieve e diffusa formazione di muffe (ante d'oscurò) e infestazione da insetti xilofagi, in particolar modo attiva sulle macchine di scena sotto al palcoscenico; depositi incoerenti di particellato atmosferico uniformemente diffusi; distacchi degli strati preparatori e di stuccature di risarcimento delle fessurazioni, nonché numerose ed estese lacune di pellicola pittorica a carico delle zoccolature a finto marmo del proscenio e del palco reale (figura 6).

4. Intonaci decorati: estradosso della falsa volta della sala teatrale, particolare della struttura lignea.
5. Intonaci decorati: estradosso della falsa volta della galleria.



6. Zoccolatura del palco reale: sollevamento della pellicola pittorica e formazione di lacune.

Il dipinto su tela era compromesso da numerosi fattori legati all'incuria. Sulla superficie si osservavano diffusi depositi di particellato, abrasioni della pellicola pittorica, gore d'acqua e sbiancamenti, sollevamenti e distacchi di scaglie di colore con formazione di lacune diffuse. La tela di supporto a causa della reattività all'umidità della foderatura a colla pasta del precedente restauro, appariva deformata; vi erano inoltre abrasioni, strappi, lacerazioni e numerose lacune (figure 7 e 8) in particolar modo in prossimità delle cuciture verticali delle pezze che la compongono.



7. Dipinto su tela: particolare di una lacerazione della tela di supporto (tela originale e di foderatura applicata nel restauro del 1973).

8. Fondale di scena durante le operazioni di smontaggio dal telaio ligneo.



9a,b. Prospetto nord sul cortile, dopo il restauro (ph. Andrea Basci per Cooperativa per il Restauro) e durante il cantiere con l'allestimento dei ponteggi di facciata.



Gli intonaci dei prospetti esterni (figura 9a,b), sulle parti maggiormente protette da dilavamento quali le porzioni prossime al sottogronda e la porzione sottostante al ballatoio, presentavano diversi strati di tinteggiatura manutentiva applicati anche indistintamente sugli stipiti in pietra delle aperture e sulla cornice di gronda per occultare i depositi di sporco e le macchie di ossidi rilasciati dalla lattoneria. Numerosi i risarcimenti eseguiti in più riprese con materiali prevalentemente cementizi e di scarsa qualità esecutiva, per la messa in opera di impiantistica, per il ripristino di parti interessate dall'incasso di tubazioni e scarichi, per riconformare le cornici delle aperture. Spesso sono risultati applicati su supporti originali già compromessi e non risanati; la sovrapposizione di queste malte ha modificato anche in modo evidente gli aggetti e la perpendicolarità della geometria delle cornici. La fascia basale dell'intonaco di entrambi i prospetti era stata già oggetto di rifacimento per un'altezza di circa 2,5 metri da terra, nell'intervento edile che ha preceduto il restauro, quale opera correlata al risanamento e contrasto dell'umidità ascensionale nelle murature. Gli elementi in pietra arenaria erano soggetti a fenomeni di decoesione, scagliatura, fratturazione e mancanze; le inferriate delle aperture a distacco delle vernici di finitura, corrosione puntuale, mancanza di particolari decorativi e di un parapetto in toto.

La fase iniziale del cantiere è stata dedicata allo studio delle superfici (stato di conservazione e caratteristiche esecutive), per mezzo di analisi autoptica ravvicinata e indagine stratigrafica (figura 10), a integrazione delle indagini scientifiche realizzate in fase di progetto. Sulla base delle conoscenze acquisite per ogni manufatto, si è provveduto all'esecuzione delle campionature e prove preliminari per definire nel dettaglio e calibrare le operazioni di restauro, sottoposte al giudizio della D.L.





A LATO_11. Pavimento in cotto della galleria durante l'operazione di stuccatura.
SOTTO_12. Palco reale: particolare durante l'operazione di stuccatura.

In estrema sintesi, l'intervento di conservazione ha previsto: trattamenti di disinfezione da insetti xilofagi sui manufatti lignei (in particolar modo su tutte le macchine di scena storiche); di disinfezione degli intonaci (localizzata per le superfici interne e sul prospetto est del cortile, diffusa sul prospetto esterno nord); operazioni di pulitura diversificate in relazione alle peculiarità di ogni manufatto, preservando le ridipinture generalizzate degli intonaci decorati (fatto salvo aree circoscritte estremamente degradate dalla cristallizzazione dei sali); il trattamento dei sali solubili²; il consolidamento materico della pellicola pittorica, degli intonaci esterni, di piccole porzioni lignee (parti basse del palchetto reale, tavole della struttura portante dell'incannucciato); il consolidamento statico degli intonaci distaccati e delle fessurazioni; la rimozione degli estesi rifacimenti in malta cementizia sui prospetti esterni e la rimozione della sola porzione adiacente agli intonaci antichi per la fascia basale delle pareti decorate³. Si è provveduto al risarcimento delle murature dei prospetti, a seguito della rimozione di impianti obsoleti incassati e integrare le estese lacune dell'intonaco con malta di calce, impiegata anche per la stuccatura di lacune e fessurazioni di intonaci e cornici di sala, galleria e palcoscenico, diversificando gli impasti in relazione alle peculiarità dei manufatti da trattare. I risarcimenti hanno interessato anche la tela di supporto del fondale di scena dell'Appiani, per aree puntuali e per la fascia di bordura di due lati, nonché le parti mancanti del pavimento in cotto della galleria. La restituzione estetica finale ha previsto il risarcimento delle lacune delle superfici interne e la tinteggiatura a calce degli intonaci esterni.



NOTA_2. Il trattamento dei sali solubili è stato effettuato per estrazione, mediante applicazione di compresse assorbenti e per conversione (nel caso dei solfati presenti negli intonaci decorati), mediante applicazione di resine a scambio ionico.

3. La rimozione di tutta la fascia basale frutto di rifacimenti in malta cementizia, a seguito di prove preliminari è risultata difficoltosa e deleteria per la conservazione degli intonaci decorati soprastanti. Ciò a causa dell'estrema tenacità delle malte in rapporto alla consistenza dei laterizi sottostanti compromessi dai fenomeni pregressi di risalita capillare, nonché per la presenza di strutture a incannucciato in prossimità delle aperture, messe in opera nella costruzione della sala per il ridimensionamento delle forometrie preesistenti (e forse anche a scopo di un miglioramento acustico).

Scoprire il velario di Andrea Appiani

Tra i lavori appena eseguiti utili alla riapertura al pubblico del Teatro di Corte in villa Reale a Monza, il restauro del velario di scena ha impegnato una media di 2 restauratori per 9 mesi di cantiere. La tela era stata abbandonata e poi scoperta in un deposito della villa nel 1973: era stata intelaiata, restaurata e posizionata come fondale decorativo del palcoscenico che aveva ripreso a funzionare per alcuni anni, ma solo in alcune occasioni. In quel momento i restauratori si erano premurati di inserire dei ritagli di giornale datati a testimonianza del lavoro ed alcuni più sfrontati a siglare la data sul dipinto con penna blu (figure 1a,b).

Carlo Catacchio

Architetto, funzionario Sabap Monza e Brianza, direttore dei lavori di restauro del Teatro di Corte di Villa Reale a Monza
carlo.catacchio@cultura.gov.it



1a,b. Ante Opera. Particolare degli inserti di giornale datati e inseriti nella intelaiatura effettuata nel 1973; inserimento a penna della data di intervento (foto MiC, dal Consuntivo scientifico di Cooperativa per il Restauro scarl).

Sul teatro presto si erano spente le luci ed era calato nuovamente freddo, silenzio e abbandono. Ai giorni nostri la tela aveva perso la tessitura, risultava graffiata e bucata in più punti corrispondenti al passaggio degli addetti alla movimentazione delle scene che accidentalmente l'avevano danneggiata. L'altezza dei piccoli strappi coincideva infatti alla quota

media degli attrezzi pendenti alle cinture delle maestranze. Si rilevavano poi i tipici degradi dell'abbandono come gore, depositi, polveri anche consistenti ed impoverimento, se non perdita, della consistenza pittorica e del supporto. La tela di lino, dalle dimensioni di 7,26x4,70 metri per 34,12 mq, presenta una superficie ad intreccio semplice con densità 8/10 fili/cm² ed era ottenuta con 12 pezzi cuciti a tutta altezza a sopragitto (figure 2a,b).

Il velario di Andrea Appiani

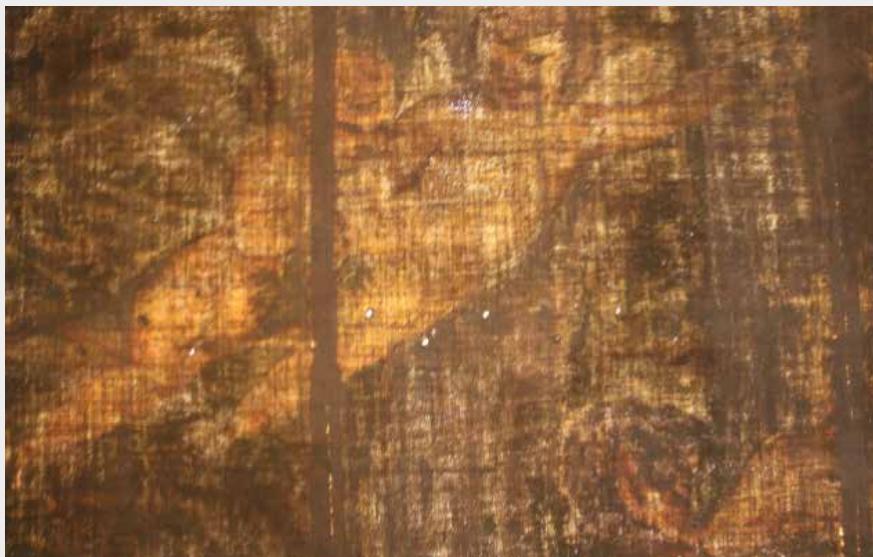


2a,b. Durante l'opera. Posizionamento sul piano di palcoscenico del velario per effettuare l'intervento sul retro. Si notino le 12 fasce con cui è composta la superficie (foto MiC, dal Consuntivo scientifico di Cooperativa per il Restauro scarl).



La stesura del colore originaria risultava già di per sé molto leggera e liquida. Era stesa con colla animale, molto magra, sporcata con gesso e i colori più utilizzati sono l'ocra gialla e aranciata, il carbonato di calcio, il nero carbone e il blu decolorato. La resa trasparente rivela la volontà di ottenere una superficie che desse la massima resa coloristica con una retro illuminazione (figura 3). La tela quindi non è propriamente un sipario, in quanto unica e non apribile; era un velario da calare per gli intermezzi musicali o per recitativi a scena ridotta e arrotolare in caso di non utilizzo. Le pieghe di avvolgimento erano ancora leggibili. La consuetudine di disporre un velario da retro illuminare con candele era tipica nei teatri all'italiana di primo Ottocento: si pensi che proprio per questo, quello al centro della città di Monza aveva preso fuoco nel gennaio del 1802. Ovviamente l'illuminazione era resa con fiamme libere, tanto che progettare e creare tali effetti era considerata una professionalità specifica per gli architetti. Luigi Canonica stesso, a cui si deve il Teatro di Corte in villa Reale, agli esordi si era affermato come *maestro di fuochi*, il che comprendeva progettare spettacoli pirotecnicici ed allestimenti teatrali. [1]

Persino l'autore del velario di Monza, Andrea Appiani (1754-1718), da giovane si era fatto largo come pittore costumista e scenografo, in particolare quando la morte del padre gli fece mancare un sostegno sicuro. Appiani aveva dipinto scene e costumi per la Scala e si dimostrava *appassionato di musica, tollerabile sonator di violino*.



3. Ante Opera. Particolare del recto del velario. Si notano le mancanze e la trasparenza nella stesura pittorica (foto MiC, dal Consuntivo scientifico di Cooperativa per il Restauro scarl).

L'incarico milanese gli arrivò grazie alla frequentazione con i più grandi del tempo, come Parini e Piermarini per il quale nel 1792 a Monza aveva dipinto le nove *Storie di Psiche alla Rotonda*, aggiunta alla villa Reale, voluta come spazio immersivo dall'arciduchessa Maria Beatrice, sala dedicata agli intrattenimenti estivi. [2]

Dopo aver affiancato il Piermarini, Appiani riceve l'incarico insieme a Canonica dell'organizzazione e direzione degli apparati per l'incoronazione di Napoleone a re d'Italia il 26 maggio 1805 nel duomo ambrosiano. Il pittore si era adattato subito ai nuovi assetti politici grazie alla sua straordinaria bravura. L'incontro a Milano con Napoleone, il 16 maggio 1796, si era rivelato fulminante. Si narra che alla cena d'insediamento a Palazzo Reale, Appiani avesse ritratto velocemente il giovane generale suscitando in lui una così profonda ammirazione da promuoverlo immediatamente a ritrattista ufficiale. [3]

È dell'Appiani il primo ritratto noto di Bonaparte ed è per questo che sarà poi nominato *Commissario Superiore* col gravoso compito di selezionare nel lombardo veneto le opere d'arte da inviare al Louvre e quindi appellato, come Napoleone stesso scriveva nel 1805, *Notre Premier Peintre*. Questo dimostra il suo indiscutibile prestigio e il sodalizio più che collaudato con Canonica, scelto come responsabile per le *Fabbriche reali*. Appiani aveva ormai raggiunto l'apice del successo, era colmo di incarichi, tesi a rinnovare le corti ambrosiane e monzesi, tra cui i *Fasti napoleonici* a Palazzo Reale di Milano su cui lavora dal 1800-07. Il governo napoleonico ormai si era trasformato in una monarchia e in Italia la corte estiva si era insediata a Monza dove il viceré Eugene de Beauharnais aveva ordinato di ricavare un teatro negli ambienti di servizio della villa. Il Beauharnais voleva un teatro per sé e la propria famiglia subito e senza indugi, ingaggiando le maestranze immediatamente disponibili e migliori. Il lavoro commissionato per il velario di Monza era comunque un'opera che rientrava nelle spese dello Stato e quindi doveva essere prevista, controllata, rendicontata e documentata. Pertanto, la realizzazione era stata preceduta da un bozzetto preparatorio, conservato oggi presso il Museo del Teatro alla Scala.⁴ Il disegno è un acquarello su carta, grande poco più di un foglio A4, ben maneggevole, trasportabile da una scrivania all'altra per consentire di visionare più il tema che la tecnica.

La tela del Teatro di Monza risale al 1808, commissionata a maggio e posata entro agosto. A dicembre risulta interamente pagata con il nulla osta del Canonica, direttore dei lavori. Il teatro è realizzato in 5 mesi e a fine lavori tutte le spettanze delle maestranze coinvolte nell'impresa, erano state stornate di molto, d'ufficio e senza possibilità d'appello.⁵ **È evidente che il nuovo corso politico fosse insindacabile e divenuto un vero e proprio regime dispotico. Il soggetto del velario è *Il Corteo di Bacco ubriaco***, episodio augurale per il novello palcoscenico, in quanto Dioniso, secondo la tradizione classica, era protettore degli attori, abili in quanto posseduti dallo spirito del dio inebriato. Il tema è propiziatorio pure per l'arrivo del possibile erede di Beauharnais perché rappresenta un piccolo corteo di soli fanciulli.

4. Durante l'Opera. Particolare del gruppo di satiri ed amorini a stuccature in corso (foto MiC, dal Consuntivo scientifico di Cooperativa per il Restauro scarl).



NOTA_4. *Corteo di Bacco fanciullo*, in: Museo del Teatro alla Scala, acquarello su carta, cm 28,5x39,5; n. inv. 3999.

5. Il 18 aprile il Canonica comunica che ha effettuato il sopralluogo e di aver trovato il luogo all'uopo destinato a Teatro *ingombro di effetti di Guardaroba* presso le sale della servitù nell'ala nord e quindi da sgomberare. 15 maggio è il primo *Rendiconto delle Spese*; il 13 agosto risultano liquidate le spese per l'apparato decorativo per oltre 20.000 lire. Il Teatro di Corte quindi è stato realizzato in meno di 5 mesi. Il 7 dicembre 1808 il Ciambellano Alessandro Annoni chiede al Canonica di rivedere le spese sostenute da Appiani e Grassi, considerate troppo alte. Grassi è liquidato con 890,32 anziché 1.016,19 lire; ASMi, *Genio Civile*, 3130.

La sfilata procede verso un'aperta radura, uscendo da un bosco dove si trova un'ara a cui sono state offerte libagioni. Una lira, una tromba e una maschera della commedia sono appese ad un albero come *ex voto* di fronte all'altare. Il corteo giocoso è introdotto da un satiro e un puttino che trascinano la capra Amaltea con tralci di vite. Il Bacchino ubriaco è montato in sella grazie all'aiuto di due satiri. Due cupidi volanti invece incoronano il giovane dio, uno con l'alloro e l'altro porgendo un grappolo. Chiude il corteo un'altra coppia di amorini, uno tira la seconda briglia di vite, mentre l'altro suona il flauto di Pan impugnando il tirso, il bastone sacro a Dioniso (figura 4). Un satiro appena discosto ed inchinato, lasciato a terra un tamburello, svela agli spettatori il corteo e versa il vino per le oblazioni (figura 5).

I particolari di flauti, tamburi, maschere riprendono gli ornati realizzati in platea da Sanquirico, dimostrando la comunanza d'intenti per le decorazioni coordinate dalla regia di Canonica. La composizione è centrata, presenta uno schema triangolare e grazie ai punti di fuga e al piano d'appoggio delle figure arretrato, conferisce profondità al fondale e alla sala. Lo studio preliminare conservato alla Scala è del tutto identico a quanto eseguito a Monza, a dimostrazione del riporto del disegno, della sicurezza compositiva e della velocità esecutiva di Appiani. Questa suddivisione tra progetto ed esecuzione presuppone un'organizzazione e una suddivisione del lavoro e prevede l'intervento del maestro solo in alcune fasi e dettagli e permette perciò di differenziare con varianti i temi proposti. In questo modo era possibile regolare il prodotto, offrendo più versioni e diversi gradi di qualità in funzione della committenza e della destinazione. Anche sul velario le pennellate sono veloci, impressive, spadaccine. Il disegno delle parti generiche, fogliami, rami, e dei particolari, occhi, orecchie, si presenta indefinito, stereotipato. La genericità del disegno e lo schema distributivo, ripresi in molte altre composizioni di Appiani, dimostrano la serialità della produzione di bottega.



5. Ante Opera. Particolare del gruppo di satiri ed amorini. Si nota la prova di pulitura sulla tela ancora degradata – foto MiC (dal Consuntivo scientifico di Cooperativa per il Restauro scarl).

Appiani, all'apice del suo successo, sommerso d'impegni, era obbligato ad organizzarsi in un moderno *atelier*, affidandosi a numerosi collaboratori come Giuseppe Repossini, Alessandro Chiesa, Antonio De Antoni e Carlo Prayerano. Tuttavia, nessuno di questi risulta nel cantiere del Teatro di Corte a Monza, collaboratori taciuti, visti il pregioco della committenza e l'ufficialità dell'incarico, anche se per il velario Appiani certamente si è avvalso d'aiuti. L'avvocato milanese Reina tenterà di scrivere una biografia dell'artista, proprio attraverso interviste ai suoi collaboratori; non riuscirà a concluderla, ma la raccolta delle loro memorie ci permette di ricostruire la vita di Appiani. [4]

Una volta completato il restauro della tela, si è deciso sulla sua collocazione più sicura e protetta. Il velario era stato posizionato puntandolo al piano di graticcia con semplici stocchi di legno e consentendo uno stretto passaggio degli operatori tra tela e muro di fondo. Averlo piazzato così come trovato poteva comprometterne ancora la conservazione e condizionare gli allestimenti. L'immagine consolidata, la vocazione del velario per il Teatro di Corte e l'importanza di avere in sala un fondale di pregio, hanno portato alla convinzione di lasciarlo *in situ*, semplicemente spostandolo più aderente alla parete di fondo del palcoscenico e di proteggerlo con un moderno tendaggio che all'evenienza potesse nasconderlo sia per conservarlo sia per assecondare le nuove esigenze sceniche (figura 6).



6. Post opera. Il velario posizionato sullo sfondo del palcoscenico con il nuovo sipario (foto Mario Donadoni, Archivio Consorzio Villa Reale e Parco di Monza, 2025).

Bibliografia | References

- [1] STOLFI G., *Luigi Canonica architetto di teatri*, in: *Luigi Canonica. 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi e F. Repishti, Fondazione Archivi del Moderno, Accademy Press Mendrisio, Mendrisio, 2011, pp. 193-218.
- [2] SANNAZZARO G.B. *Nota di studio per le 'Storie di Psiche' di Andrea Appiani nella Rotonda della Villa Reale di Monza*. Biscottini, P. (a cura di), *Il museo negato. Cento opere della Pinacoteca Civica di Monza = Catalogo della mostra* (Monza, Villa Reale, 1994). Milano: Tranchida Editori, pp. 145-56.
- SANNAZZARO G.B., *Per Alcune incisioni derivate da Andrea Appiani: L'Apoteosi di Psiche; 'Vénus caressant l'Amour' e i ritratti napoleonici*, in: *Rassegna di Studi e Notizie*, 1993, 17, pp. 269-327.
- [3] LEONE F., *I ritratti di Napoleone dipinti da Andrea Appiani: un inedito e alcune precisazioni*. MDCCC, ed. Cà Foscari, vol. XII, dicembre 2023, pp. 233-44.
- [4] LEONE F., *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1718)*, 2015, Milano: Skira, pp. 61, 64-5, 218, 224; in questo studio sono riportati gli incartamenti conservati in Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Fondo Custodi, ms. It. 1546, cart. Appiani Andrea, Descrizioni, comunicate all'avvocato Reina, | de'principali dipinti di A. Appiani; | e notizie diverse raccolte, cc. 122-234v: *Memorie sopra Andrea Appiani di Giuseppe Repossini andato al suo servizio l'anno 1793. Il giorno 29 marzo, cc. 150r-151v: c. 151v; Carte Reina, Notizie su l'Appiani | datemi da Alessandro Chiesa*, cc. 140-9v: c. 146r.



ISSN 2283-7558
190_novembredicembre2025

Direttore Responsabile **Chiara Falcini**
chiara.falcini@recmagazine.it

Direttore Editoriale **Cesare Feiffer**
cesarefeiffer@studiofeiffer.com

Vicedirettore **Alessandro Bozzetti**
a.bozzetti@studiocroci.it

Comitato Scientifico Internazionale
Area ESTERO
> **Alessandro Bozzetti, Dario Alvarez, Amnon Baror, Marcella Gabbiani**
Area PROGETTI E CANTIERI
> **Riccardo Dalla Negra, Nicola Berlucchi, Francesco Trovò, Lorenzo Jurina**
Area PAESAGGIO
> **Maria Grazia Cianci, Giovanna Battista, Angelo Verderosa, Anna Raimondi**
Area CULTURA DEL PROGETTO
> **Luca Rinaldi, Marco Ermentini, Marco Pretelli, Michele Trimarchi, Giulia Ceriani Sebregondi**
Area TECNOLOGIA
> **Paolo Gasparoli, Marta Calzolari, Pietromaria Davoli, Marianna Rotilio**

Editore
via Dormelletto, 49
28041 Arona (NO)

rec_editrice

Redazione_redazione@recmagazine.it

Grafica_JungleMedia
Collaborazione Federica Moraglio

NOTA In questo numero alcuni articoli sono stati sottoposti a double blind peer review

RIVISTA DIGITALE PERIODICA VENDUTA IN ABBONAMENTO
6 numeri/anno – uscita bimestrale
abbonamenti@recmagazine.it

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati
Pubblicazione online a periodicità bimestrale registrata
presso il Tribunale di Verbania
n.3 del 2.03.2017 - n. cron. 594/2017

in COPERTINA_Scorcio in prossimità della basilica palladiana a Vicenza (ph. P. Feiffer).



La rivista digitale periodica dedicata agli operatori
del mondo del restauro e del riuso.
Il magazine di aggiornamento e di approfondimento
per chi si occupa di beni culturali e di tutela,
di riqualificazione e di consolidamento strutturale.

magazine
recupero e conservazione

è per tutti coloro che ritengono che conservare
il patrimonio sia un piacere oltre che un dovere.

www.recuperoeconservazionemagazine.it
www.recmagazine.it
info@recmagazine.it