

Quaderni di Venezia Arti 1

Il restauro come atto critico

Venezia e il suo territorio

a cura di
Chiara Piva



Edizioni
Ca' Foscari

Il restauro come atto critico

Quaderni di Venezia Arti

Collana diretta da
Carmelo Alberti

1



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti

La collana Quaderni di Venezia Arti, ideata e diretta da Wladimiro Dorigo, ritorna in una nuova serie volta alla pubblicazione di monografie, studi e atti di convegni, che abbiano come tema l'indagine teorica, storica e critica delle arti, a partire dalle ricerche svolte nell'ambito del Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia.

La collana accoglie saggi e contributi scientifici di studiosi italiani e stranieri, con particolare attenzione all'esito delle indagini sviluppate nell'ambito dei dottorati e attraverso le tesi di laurea magistrali; inoltre, si propone come strumento per accentuare il confronto di idee sul piano metodologico e su quello delle prassi artistiche, come recupero della memoria artistica e come osservatorio delle tendenze culturali contemporanee.

Direttore

Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Segreteria di redazione

Michela Agazzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Michela Agazzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Hans Aurenhammer (Università di Francoforte, Germania)

Xavier Barral i Altet (Università di Rennes 2, Francia; Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Joe Farrell (Università di Strathclyde, Glasgow, Regno Unito)

Gabriella Belli (Fondazione Musei Civici Veneziani, Venezia, Italia)

Fernando Mazzocca (Università di Milano, Italia)

Maria Grazia Messina (Università di Firenze, Italia)

Josè Sasportes

Luca Zoppelli (Università di Friburgo, Germania)

Comitato di lettura

David Bryant

Roberta Dreon

Sergio Marinelli

Nico Stringa

Giordana Trovabene

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento Filosofia e Beni culturali

Dorsoduro 3484D

30124 Venezia

Il restauro come atto critico

Venezia e il suo territorio

Atti della giornata di studi
(Venezia, Ca' Foscari, 27 marzo 2012)

a cura di
Chiara Piva

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2014

Il restauro come atto critico Venezia e il suo territorio
a cura di Chiara Piva

© 2014 Chiara Piva

© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione giugno 2014

ISBN 978-88-97735-73-1 (pdf)

ISBN 978-88-97735-74-8 (stampa)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Sommario

Chiara Piva Premessa	7
Sergio Marinelli Il restauro come atto critico. Il restauro come fatto storico	11
Gianluigi Colalucci Qualche riflessione sulla sindrome di Malraux	13
Anna Maria Spiazzi Scultura dipinta. Andriolo de Santi e la sua bottega	19
Luca Majoli Il restauro degli affreschi dell'abside settentrionale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Summaga Considerazioni sui materiali e la tecnica di esecuzione	31
Lanfranco Secco Suardo ASRI. Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani: risultati e prospettive	47
Giulio Manieri Elia Il restauro del ciclo di Ester del soffitto della Chiesa di San Sebastiano di Venezia	63
Amalia Donatella Basso Veronese a San Sebastiano: i restauri delle tavole del soffitto	71
Chiara Piva Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo	83
Gabriella Delfini Per la conservazione delle sculture in gesso: Antonio Canova e la Gipsoteca di Possagno	115
Matilde Cartolari Sergio Bettini, Cesare Brandi e la prassi conservativa: teorie a confronto	123

Premessa

Chiara Piva

Publicare gli atti della giornata di studi dedicata a *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio* si è rivelata un'impresa complessa, come la distanza tra quell'incontro e questa edizione a stampa lascia immaginare. Il tempo trascorso, però, consente oggi di guardare con maggior distacco e una rinnovata prospettiva a ciò che intendevamo proporre in quella giornata.

Nell'ambito delle iniziative del dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, che allora mi accoglieva come ricercatrice appena assunta, si era pensato di guardare ai temi della conservazione e del restauro mettendo in risalto l'aspetto critico che sottende ciascun intervento, nel passato come nel presente. Si tratta di un tema a me molto caro, che aveva trovato subito l'interesse di alcuni colleghi, in particolare Michela Agazzi, Martina Frank e Sergio Marinelli, con i quali avevamo deciso di declinarlo sul terreno veneziano, non per chiudere la riflessione in un'area geografica, quanto piuttosto per provare a verificarne i presupposti su alcuni casi concreti.

La consapevolezza che il restauro sia sempre un atto critico dovrebbe essere il punto di convergenza tra storici dell'arte, restauratori, esperti scientifici e quanti sono coinvolti nella tutela del patrimonio. I contributi raccolti in questo volume, pur con cronologie e prospettive diverse, confermano questo assunto e ne evidenziano attraverso casi concreti le conseguenze sul piano della storia dell'arte come su quello della teoria del restauro.

La lezione magistrale tenuta da Gianluigi Colalucci all'inizio della giornata e qui pubblicata mette infatti in evidenza, con la lucidità e la chiarezza dell'impareggiabile esperienza dell'autore, quanto le abitudini visive condizionino le scelte critiche, in particolare nel delicatissimo terreno della pulitura delle superfici sia pittoriche che lapidee. Scrive Colalucci che «il restauro è figlio del suo tempo e risente dei mutamenti culturali della società» e così cambia con il mutare dei canoni estetici e degli assestamenti storico-critici.

Confermano questo assunto i saggi su Andriolo de Santi e sui restauri nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Summaga presentati rispettivamente da Anna Maria Spiazzi, già Soprintendente per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, e di Luca Majoli, funzionario della stessa Soprintendenza. Questi contributi non solo confermano quanto ogni intervento

di restauro consenta e richieda una riflessione critica sull'opera, ma dimostrano come in quella Soprintendenza, nonostante le difficoltà di queste istituzioni, non si rinunci alla ricerca come elemento inscindibile dall'operatività sul campo.

Così è anche per i due contributi sull'opera di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano a Venezia, luogo particolarmente importante per la nostra università, che in quel chiostro ha parte delle proprie aule. Il contributo di Amalia Donatella Basso, della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna, presenta i risultati, in buona parte inediti, del restauro delle tavole del soffitto della chiesa. L'intervento, anche grazie alle indagini scientifiche effettuate per l'occasione, ha consentito nuove riflessioni sulla tecnica del maestro veneziano e sullo straordinario progetto decorativo in San Sebastiano. Il contributo di Giulio Manieri Elia, allora funzionario della Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare, ora direttore delle Gallerie dell'Accademia, fa luce sul restauro delle tele con *le storie di Ester*, poste al centro del soffitto della stessa chiesa, consentendo inoltre di incrociare le riflessioni con quanto emerso nell'intervento sulle tavole. Anche nel contributo di Manieri Elia è evidente come storia conservativa e riflessioni critiche contemporanee si illuminino a vicenda.

Analogamente la recente ricognizione sui gessi canoviani conservati presso il museo di Possagno, come illustrato da Gabriella Delfini, è qui l'occasione per ricostruirne la storia conservativa, fin dalle prime allarmanti considerazioni di Paolo Tua nel 1907.

Accostandomi più da vicino alle Soprintendenze di questo territorio, la giornata di studi è stata anche l'occasione per osservare, con piacevole stupore, quanto le diverse istituzioni lavorino spesso di concerto, e come, almeno nei casi qui presentati, funzionari, restauratori e diagnostici sappiano dialogare senza steccati per un risultato comune.

Su questo fronte, come è noto, la tradizione di Venezia affonda le sue radici in un passato lontano, così come la mia incursione sull'attività critica e materiale di Anton Maria Zanetti il Giovane intende dimostrare. L'indagine sul rapporto tra critica d'arte e teoria del restauro rappresenta una delle questioni che mi paiono più promettenti per il futuro. In questa direzione ho voluto includere in questo volume un saggio di Matilde Cartolari, giovane studiosa del nostro corso di laurea in Beni Culturali che, proprio stimolata da quella giornata di studi, aveva poi dedicato la tesi alle osservazioni di Sergio Bettini sulla teoria di Brandi.

In tutti i contributi emergono i nomi di diversi restauratori, da Paolo Fabris a Leonetti Tintori, fino a nomi meno noti come Stefano Serafin o

Niccolina Carusi. La memoria materiale e critica dei restauratori resta in grande parte ancora da ricostruire, così come si impone l'esigenza di preservarne gli archivi personali. Per questo l'Associazione Giovanni Secco Suardo ha da tempo avviato un fondamentale progetto di conservazione e catalogazione degli archivi dei restauratori, di cui tratta in questo volume Lanfranco Secco Suardo, che prevede anche l'implementazione di una banca-dati informatizzata sulla storia conservativa, messa a disposizione della comunità scientifica sul web.

È dunque con questi obiettivi che mi sembra utile proporre i risultati di quella giornata di studi, augurandomi che si inseriscano nel solco profondo di una collaborazione tra università e Soprintendenze che a me pare reciprocamente indispensabile.¹

¹ Ringrazio profondamente, e non in modo rituale, Michela Agazzi per avermi aiutato affinché il volume fosse accolto nella serie dei Quaderni di Venezia Arti, Martina Frank per avere favorito la pubblicazione con le Edizioni Ca' Foscari e Sergio Marinelli per il continuo e generoso sostegno alle mie ricerche.

Il restauro come atto critico. Il restauro come fatto storico

Sergio Marinelli

La storia del restauro non è una materia marginale, accessoria, complementare, come si diceva una volta, nell'insegnamento della storia dell'arte, più semplicemente nella coscienza dell'arte stessa, ma è fondamentale anche per la nostra vita. È la coscienza di come il tempo ha modificato le cose (e quindi anche noi di conseguenza), è la ricerca, anche se quasi mai il raggiungimento, di una verità occultata dal tempo, anche dal passaggio di pochi anni, sepolta.

È la storia delle mistificazioni degli uomini, anche di come spesso hanno cercato di cambiare il loro passato. E non è un caso che dalle file dei restauratori siano usciti i più noti falsari della storia. Anche quelli che oggi ancora non riconosciamo. Ma anche lo storico dell'arte, anche il conoscitore più accanito e strettamente specializzato, non può (e non poteva già prima) ignorare la condizione, il grado di restauro e ricostruzione delle opere nei suoi giudizi. Il restauro sta appunto, nella sua storia oscillante, tra la ricerca, e il ripristino, della verità e la sua falsificazione. E la sua concezione è sempre mutata rapidamente, con la storia stessa. Il restauro, prima ancora che analisi ed esecuzione, è pensiero e insieme conoscenza della storia.

Dal restauro di ricostruzione ottocentesco a quello scientifico, senza compromessi, di Brandi, che amava vedere l'affiorare materico dei supporti, nello spirito contemporaneo di Burri, al nuovo modo di completamento delle immagini, tornato attualmente di moda, con immagini «rimesse in ordine» senza tanti presupposti teorici ma spesso di fatto di nuovo ricostruite, abbiamo visto cambiare, anche radicalmente, in pochi anni, le direttive del restauro, secondo le estetiche, le ideologie e le politiche che si sono succedute. Non si può più credere che il restauro sia una scienza incontrovertibile, o possa diventarlo, e anche per questo non lo si può lasciare solo ai chimici, anche con il rischio di essere poi diretto secondo indicazioni non dichiarate e trasparenti ma effettive. E accanto alle regole universali e assolute del passato, sono emerse sempre più spesso, e sembrano dover restare, indicazioni di condotta differenziate a seconda delle epoche, delle tecniche e delle aree culturali. Il restauro resta comunque l'aspetto in cui appare più diretto e frontale il nostro rapporto col passato. Noi siamo proiettati nel futuro, come esiti di un passato che possiamo anche ignorare, ma non cancellare nelle sue conseguenze inevitabili. Proiettarsi nel futuro

ignorando il passato è comunque un procedere cieco e instabile, che riporta continuamente sui propri passi. Parafrasando il titolo di una celebre opera di Richard Strauss, *La donna senz'ombra*, si può dire che è come essere uomini senz'ombra, alla fine senza realtà anche solo presumibile, senza dimensione.

A tutto questo l'incontro che qui pubblichiamo si oppone positivamente per creare le premesse di un futuro che inglobi la coscienza di un passato significativo, soprattutto dal punto di vista storico-artistico. Siamo in una città dove, più che altrove, l'arte si è fatta espressione dell'economia e della storia. E dove è stata forse più antica che altrove la coscienza della necessità della conservazione e del restauro, lucida fin dai tempi di Antonio Zanchi e di Anton Maria Zanetti. E Venezia, di conseguenza, è una città dove più che mai sono importanti e vitali le problematiche del restauro, per il loro più coerente e corretto assolvimento, per il mantenimento dell'identità cittadina, storica e attuale.

Questo incontro serve inoltre a recuperare, nelle nostre intenzioni, un lasso di tempo della nostra storia. Abbiamo avuto a Ca' Foscari come docente di storia del restauro Alessandra Melucco Vaccaro fino alla fine degli anni Novanta e fino alla fine degli anni Novanta, fortemente voluto da Mazzariol, che è stato il fondatore dell'insegnamento della Storia dell'arte a Venezia, c'è stato a Ca' Foscari un insegnamento di Storia del restauro. Insegnamento che poi è mancato per circa i quindici anni successivi e riprende ora, ci auguriamo tutti felicemente, con l'arrivo di Chiara Piva.

Gli interventi di questa giornata di studi si sono voluti puntuali sul metodo e sul territorio, considerando territorio anche Venezia stessa, ma non vogliono essere, perché non possono, interventi che coprono il panorama storico complessivo dell'azione delle Soprintendenze e dei Musei in questi anni. I risultati poi andranno confrontati con quel che si fa altrove, e non si può ignorare. L'incontro vuol essere un discorso di analisi critica su quello che si è fatto e su come lo si è conservato.

Qualche riflessione sulla sindrome di Malraux

Gianluigi Colalucci

Riordinando vecchie riviste mi è venuta sotto mano un numero di «Art e Dossier» del 1986 in cui Paolo Portoghesi scriveva:

La sindrome di Malraux ha ormai una ventina d'anni e non sembra per nulla avviarsi alla guarigione. Ci riferiamo alla dilagante moda dei restauri «radicali» delle facciate di pietra riportate ai primitivi candori con drastici lavaggi che cancellano puntigliosamente, almeno sul piano cromatico, insieme ai deplorabili accumuli di fuliggine e di scorie dannose, le trasformazioni prodotte dal tempo.

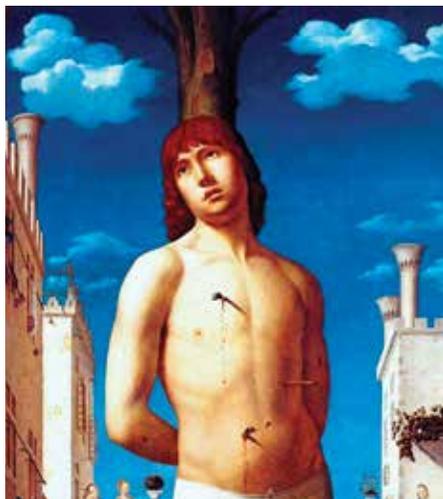
Dopo ventisei anni queste parole sono ancora di sconcertante attualità, come dimostrano le drastiche puliture che si stanno facendo in giro per l'Italia e anche in Vaticano come quella, radicale, dei fianchi e della michelangiolesca parte absidale della basilica di San Pietro e del colonnato di Bernini.

Se l'operazione parigina voluta da Malraux negli anni Sessanta aveva un senso in una città che nel dopoguerra aveva preso il colore della ghisa, non necessariamente doveva avere lo stesso valore in situazioni «culturalmente, storicamente e geograficamente diverse». In Italia, ad esempio, ci saremmo aspettati una maggiore cautela, data la qualità e l'età dei nostri monumenti, ma non è stato sempre così. In troppi casi le puliture di pietre e marmi sono state portate a livelli di inaccettabile crudeltà. A ciò si deve aggiungere che la puntigliosa stuccatura di tutti gli innumerevoli e caratteristici meandri del travertino, se da un lato protegge la superficie dalle percolazioni d'acqua, dall'altra rende l'aspetto della pietra assolutamente innaturale sino a sembrare plastificato.

Purtroppo la sindrome ha contagiato anche il campo della pittura, perché in questo periodo si vedono tante puliture portate a fondo senza nessuna attenzione alla conservazione di un livello, sia pur minimo, della patina di invecchiamento e senza attenzione agli equilibri cromatici del dipinto (fig. 1).

Per giunta, a dispetto del fatto che il restauro dovrebbe costituire un momento eccezionale nella vita di un'opera, mai come adesso si sono visti tanti restauri ripetuti con frequenza ingiustificata sugli stessi quadri. Il Caravaggio di Sant'Agostino a Roma ne sa qualcosa.

La frequenza sempre maggiore degli interventi di restauro si registra verso le opere più famose, di richiamo. Quindi le ragioni di tale atteggiamento vanno cercate più nelle effimere esigenze contingenti, come



1. Antonello da Messina, *San Sebastiano*, Dresda, Gemaldegalerie, 1475, particolare dopo il restauro del 2006



2. Peter Eisenman, *quartiere residenziale Nurdliches Derendorf*, Dusseldorf, 1992

mostre, creazioni di eventi, prestiti, esibizioni, quando è più facile il reperimento di fondi, e molto più raramente nelle precarie condizioni statiche del dipinto. Qualcuno, poi, chi sa perché, attribuisce invece la frenesia dei restauri ai brandiani, fautori, a suo dire, del restauro estetico. Essi, infatti, confonderebbero il restauro con la conservazione e la tutela. A parte l'apodittica enunciazione, io, che mi sono formato all'Istituto Centrale del Restauro con Cesare Brandi, non mi riconosco in questa affermazione, che forse non riguarda i restauratori, perché non sono sostenitore del restauro estetico ma sono attento all'estetica nel restauro, che è cosa ben diversa.

Dopo sessant'anni vedo che il pensiero di Brandi non è pane per tutti i denti.

Nel 1980 la pulitura degli affreschi di Michelangelo della Cappella Sistina suscitò un mare di polemiche perché nel riportare alla luce la insospettata cromia di quelle pitture, scardinava un antico e radicato concetto secondo cui esse erano state concepite scure e monocordi. Ma quella pulitura, oggettivamente impressionante, è stata molto controllata e attenta tanto alla materia quanto all'immagine dell'opera.

Del resto lo stesso Portoghesi a questo proposito scriveva: «Quando le puliture restituiscono policromie o variazioni di materiali nascosti dalla patina, esse trovano in questo la loro giustificazione».

Quello che preoccupa non è quindi la pulitura in sé, ma è il modo in cui viene condotta. Sono passati sessant'anni dagli attacchi di Brandi alle puliture eccessive della National Gallery di Londra, ma oggi dobbiamo registrare che alla fine noi abbiamo seguito quel cattivo esempio e non solo quello.

Sicuramente il restauro è figlio del suo tempo e risente dei mutamenti culturali della società, per cui i forti cambiamenti che questa ha subito dal dopoguerra a oggi, specialmente con la accelerazione degli ultimi anni, hanno inciso fortemente anche nel settore del restauro, tanto al livello tecnico-scientifico, quanto al livello storico critico.

Rimane singolare il fatto che in Italia, invece di sviluppare e rinforzare la grande innovazione degli anni Quaranta e Cinquanta, il restauro abbia deviato imprevedibilmente dal percorso intrapreso, per lasciarsi andare a scelte che hanno portato ad una deplorabile caduta di qualità.

Quella grande innovazione, che era di ordine concettuale oltre che procedurale, aveva lo scopo di affrancare l'attività del restauratore dall'arbitrio e dall'empirismo, ancora presenti a metà del Novecento, e di fornire agli storici d'arte e ai restauratori una traccia, un orientamento, con alcuni punti di riferimento e qualche paletto, su cui basare le scelte storico critiche e operative.

Purtroppo con il tramontare dell'estetica l'impianto umanistico si è andato modificando in favore di una forte deriva scientifica che ha fatto scarrocciare la barca verso la esclusiva attenzione alla materia.

Temo che la scorretta interpretazione del concetto che «si restaura solo la materia dell'opera d'arte», abbia generato confusione, perché si tratta di un concetto filosofico che non può essere interpretato alla lettera. Del resto lo chiarisce lo stesso Brandi quando dice: «I mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione della immagine, non sono affiancati ad essa, sono anzi ad essa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine dall'altra».

Quindi se l'attenzione alla materia è di fondamentale importanza, altrettanto fondamentale dovrebbe essere l'attenzione all'immagine.

Questo è il motivo per cui la sfera umanistica non deve arretrare di fronte alla sfera scientifica, né andare a rimorchio, perché il risultato sarebbe una squilibratura dell'intero impianto del restauro.

La scienza e la tecnica, che si sono molto sviluppate ed hanno raggiunto grandi e importanti risultati, possono avere un più corretto utilizzo solo se inserite in un forte progetto storico critico. Se invece debordano e diventano il soggetto primario, l'attore unico dell'intervento, la strada che prende un restauro può essere rischiosa per l'opera d'arte e deviante, come dimostra la recente realizzazione di un'apparecchiatura microfotogrammetrica che permetterebbe di valutare la bontà o meno

di una pulitura, misurando lo spessore del materiale che viene portato via dalla superficie di un dipinto.

L'idea che l'attenzione all'immagine possa evitare le cattive puliture ha però il suo limite nel presupposto che l'estetica sia immutabile, invece, poiché gli schemi della percezione non sono tutti spontanei ma in gran parte sono acquisiti, c'è da domandarsi quale sia la percezione estetica e la visione dell'immagine che ha oggi la nostra società, e quali siano i condizionamenti che determinano il nostro rapporto con il passato e con l'antico.

La musica lo ha sperimentato già da molto tempo, avendo dovuto fare i conti con le forti modificazioni degli strumenti antichi e del diapason. E adesso sembra che persino la letteratura lo stia sperimentando, dal momento che c'è chi vuole censurare la *Divina Commedia* perché contiene episodi di razzismo, di antisemitismo, di antiislamismo, di omofobia ecc.

Viene quindi il dubbio che le puliture aggressive che deploriamo non derivino da scarsa attenzione all'immagine ma piuttosto da una visione nuova, condizionata da un'estetica sempre più lontana e distaccata da quella del passato.

Carlo Bertelli negli anni Ottanta individuava nella diapositiva e nelle foto a colori un condizionamento che faceva preferire queste alla visione diretta dell'opera originale, dove i particolari sfuggono e i colori sembrano smorti e scuri.

Se la percezione ottica dell'arte si era già modificata al tempo delle diapositive, cosa sarà mai quella di oggi, con le installazioni luminose e digitali, le riproduzioni 1:1 in TattooWall o InkJet usate per integrare le parti mancanti dei dipinti lacunosi o per rimpiazzare sulle pareti gli affreschi o le tele esposte altrove? E che dire dell'alta tecnologia che ci permette di visitare mostre e musei con capolavori famosi presenti in forma virtuale, e con la possibilità di vedere a proprio piacimento particolari fuori scala come quello della pupilla dell'occhio della *Venere* di Botticelli o un paesaggio di Leonardo? Quale rapporto avrà con gli originali una società che si sta abituando all'arte in pixel e in 3D?

Forse, quando tutti si saranno resi conto che l'opera d'arte autentica è altra cosa dall'immagine virtuale, e che per quanti sforzi vengano fatti non potrà mai essere rimpiazzata dai suoi cloni, allora le opere saranno guardate in altro modo, e anche il restauro potrà riprendere la sua dimensione di operazione cauta ed eccezionale nel disegno più ampio della conservazione.

Non so se anche nel campo dell'architettura, dove è ancora più forte la discrasia tra l'architettura del passato e quella contemporanea, le puliture insistenti dei marmi e delle pietre antiche tendano inconsciamente a ridurre il divario che c'è con le candide superfici di Meier o di Calatrava o di quelle metalliche di Gehry e di Peter Eisenman (fig. 2).



3. Gino Bonichi detto Scipione, *Piazza Navona*, Roma, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 1930, particolare

4. Piazza Navona, Roma, 1970, prima delle nuove tinteggiature

5. Piazza Navona, Roma, 2012, come è oggi



A Roma il fenomeno è in atto da tempo, come dimostra la sparizione di quella città un po' cupa e rossiccia, ancora visibile negli anni Ottanta, tanto bene interpretata dai pittori della scuola romana del primo Novecento, alla quale si va sostituendo la Roma di oggi, tutta bianca, come forse non è mai stata neanche nel settecento, quando i palazzi avevano dei coloretti a calce molto delicati (figg. 3, 4, 5).

Sin qui ho voluto trovare una spiegazione razionale a quelle deplorabili spuliture attribuendole ad una diversa visione estetica; purtroppo però vi sono anche altri motivi molto meno nobili a determinarle.

Penso prima di tutto alla formazione dei restauratori, disattesa dallo Stato che, partito bene, ha subito rinnegato se stesso innescando un processo formativo incontrollato, caotico e squilibrato.

Penso alla indecorosa e lunga storia ancora non risolta che ruota attorno alle modalità di acquisizione della qualifica di restauratore di beni culturali, dove le microlobby si danno battaglia, ostili a qualsiasi valutazione qualitativa.

Penso alle gare d'appalto al massimo ribasso da tempo introdotte nel campo del restauro dei beni culturali, senza validi correttivi che tengano conto della qualità e della specificità del lavoro.

Penso all'anomalia dell'accesso delle imprese edili ai lavori di restauro di «superfici decorate e di beni mobili di interesse storico artistico», che di tutto si preoccupano meno che della qualità.

E potrei continuare, ma mi fermo per chiudere finalmente con una nota positiva riguardante i corsi di Laurea magistrale in restauro e conservazione dei beni culturali che hanno preso l'avvio quest'anno dopo una lunga attesa.

Questi corsi dovrebbero mettere i restauratori in condizione di avere finalmente una formazione unitaria che permetta loro, oltre che di parlare un linguaggio comune e di alto livello, di ottenere pari dignità con i laureati del settore scientifico e di quello storico artistico nella gestione di un restauro.

Affinché la formazione sia completa e sostanziale, i restauratori dovranno ricevere soprattutto una adeguata formazione sul campo, ovvero in laboratorio e in cantiere. Purtroppo l'insegnamento del restauro della pittura è stato diviso per «supporti». E questo mi vede nettamente contrario perché trovo aberrante la separazione della pittura murale dalla pittura mobile (tavole e tele), dato che le conoscenze che si acquisiscono nel lavorare nei vari settori sono vasi comunicanti che arricchiscono il sapere. E solo il sapere può salvare le opere d'arte.

Scultura dipinta. Andriolo de Santi e la sua bottega

Anna Maria Spiazzi

«Opus portarum interim est pulchrum quod numquam credi posset, sed timeo quod alia porta non possit compleri».¹ Fra' Pace nell'elogio del portale della chiesa di San Lorenzo a Vicenza (26 aprile 1344) esalta la bellezza, i valori estetici nella loro unicità. La qualità del portale, nell'ideazione e nella realizzazione, vanifica il confronto con opere consimili di architettura e scultura, e la sontuosità in effetti non ha confronti con opere analoghe poiché la munifica donazione di Pietro da Marano, consigliere di Cangrande della Scala, richiedeva un apparato architettonico e scultoreo consono al gusto della corte signorile di Cangrande della Scala.

Il «protomagister» Andriolo riceve una serie di pagamenti tra il 1342 e il 1344 e per completare i lavori nella scadenza dovuta organizza il cantiere con molti collaboratori e aiuti, «scultori di diversa provenienza geografica, e certamente anche di diversa formazione artistica».²

Durante il restauro del portale, effettuato negli anni, le indagini tecnico-scientifiche e la pubblicazione dei risultati costituirono il primo studio organico sui materiali e sulle tecniche di esecuzione di Andriolo de Santi e della sua bottega.³

In rapporto al successivo cantiere padovano di Andriolo è utile elencare alcune tipologie architettoniche e figurative: le colonnine tortili, la decorazione floreale entro cornici rettangolari, i racemi vegetali, gli apostoli a mezzo busto entro le volute di racemi, i santi a figura intera entro archi sostenuti da colonne nel prospetto dell'architrave.

La monumentalità della *Madonna con il Bambino*, così come delle figure di *San Francesco* e di *San Lorenzo che presenta Pietro da Marano a Gesù e Maria in trono*, costituisce una scelta stilistico-formale inedita, ed è da tale innovazione che prenderanno vigore e forza le raffigurazioni di Ubertino e di Jacopo II da Carrara nei loro monumenti funebri a Padova.

Il 26 febbraio 1351 a Venezia Andriolo firma il contratto per la realizzazione del monumento sepolcrale di Jacopo II da Carrara, signore della città di Padova. Francesco Petrarca scrive l'epitaffio che, infatti, verrà inciso su una grande lastra con cornice e che verrà ubicato sotto l'urna di Jacopo II, amico personale del poeta. Sarà lo stesso Francesco Petrarca a narrare la genesi dell'iscrizione commemorativa (*Familiaries*, XI, 3-15): nel maggio del 1351 entrato nella chiesa di Sant'Agostino e



1. Andriolo de Santi, tomba di Jacopo II da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova



2. Andriolo de Santi, tomba di Jacopo II da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova

sedutosi presso la tomba di Jacopo II, colto da profonda emozione, poté scrivere di getto e fra le lacrime.⁴

Il riferimento è al sepolcro, non al monumento celebrativo di Andriolo che già aveva ricevuto nel 1345 l'incarico per il monumento a Ubertino.⁵ Ideazione e realizzazione sono consimili nei due sepolcri; divergono, ma solo parzialmente, per i materiali e per l'esecuzione. L'urna sepolcrale di Jacopo II viene sorretta da due mensoloni che sporgono molto in avanti e racchiudono l'epitaffio con cornice. Il defunto giace disteso a braccia incrociate come di consueto nelle lastre sepolcrali. Il prospetto dell'urna presenta due riquadri marmorei, una nicchia centrale e due laterali. Al centro è ubicata la scultura della *Madonna con il Bambino*; alle due estremità nelle quattro nicchie gli angeli cerofori a figura intera accompagnano la *Madonna*. Tra l'urna e la lastra tombale sul prospetto vi sono disposti quattro angeli oranti a mezzo busto e con le ali spiegate.



3. Madonna con bambino, dettaglio della tomba di Jacopo II da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova



4. *Salvator mundi*, dettaglio della tomba di Jacopo II da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova

Il monumento sepolcrale a sua volta è inserito entro una grande edicola architettonica ad arco acuto. Sul prospetto dell'edicola, entro clipei, sono scolpiti in altorilievo due angeli oranti a mezzo busto con grandi ali spiegate; sui pilastri laterali, entro edicole, sono scolpiti in alto rilievo: l'*Angelo Annunciante* e l'*Annunciata*, *San Pietro* e *San Paolo*. Sulle paraste laterali: *Sant'Antonio*, *San Daniele*, *Santa Giustina*, *Sant'Antonio Abate*; nel sottarco dell'arcone: il *Salvator Mundi*, *San Giovanni Battista* e santi non ulteriormente identificabili (figg. 1-4).

Le due esili colonne, in marmo rosso di Verona, con capitello corinzio a grandi volute, sono a loro volta sormontate da mensole con racemi vegetali molto sporgenti e soprastanti due elementi cubici sul cui prospetto erano scolpiti gli stemmi del carro dei Carraresi. La complessità della scenografica architettura, suggerita certamente dalla committenza, richiedeva dei modelli di riferimento:



5. Andriolo de Santi, tomba di Ubertino da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova



6. Andriolo de Santi, tomba di Ubertino da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova

Non è possibile ricavare dallo studio dei documenti se Andriolo abbia disegnato altri rilievi del portale (della chiesa di San Lorenzo a Vicenza, n.d.a.). [...] Se consideriamo le usanze dell'epoca si può supporre che sia stato presentato ai committenti un disegno dettagliato [...] da servire anche come base per il contratto, e su esso erano certamente disegnati anche figure e rilievi.⁶

L'ipotesi avanzata da Wolters per il portale di Vicenza, per analogia di motivazioni si può confermare anche per Padova.

Non sappiamo se il cantiere dei lavori sia stato organizzato a Venezia oppure a Padova ma è da supporre che la gran parte dei lavori sia stata eseguita a Padova per la correlazione, altamente probabile, tra la decorazione pittorica dell'abside della chiesa di Sant'Agostino, dipinta da Guariento e dalla sua bottega, e i monumenti sepolcrali di Jacopo II e di Ubertino ubicati anch'essi nell'abside e realizzati nello stesso periodo da Andriolo de Santi e dai suoi collaboratori.



7. Jacopo II da Carrara, dettaglio del volto dalla tomba, chiesa degli Eremitani, Padova

8. Ubertino da Carrara, dettaglio del volto dalla tomba, chiesa degli Eremitani, Padova

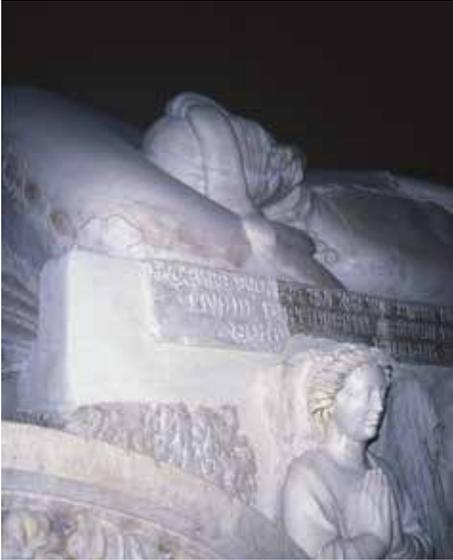
Gli epitaffi dei due sepolcri celebrano due membri della famiglia da Carrara e poiché «i signori sono *patres patriae*, e la patria è la città» la signoria dei Carraresi si identifica con la storia della città di Padova.⁷

Per celebrare degnamente il presente e il passato, le origini di Padova «Patavium», iconografia e linguaggio stilistico-formale devono essere supportati dalla nobiltà dei materiali, dal colore e dal luminismo. Forma, luce e colore convergono nell'immagine simbolica d'insieme poiché l'arcone e l'urna sono il diaframma tra la mortalità e l'eternità. I «*patres patriae*», Jacopo II e Ubertino sono figure idealizzate e come tali anche la materia, il marmo, con cui vengono realizzate, rafforza la scelta encomiastico-celebrativa. Preziose e rare sono le due lastre in marmo verde serpentino sul prospetto dell'urna; sontuose ed evocative della classicità sono pure le lastre di alabastro sul prospetto della grande edicola. Anche la *Madonna con il Bambino* è in marmo, e così pure in marmo gli *Angeli*. L'eleganza delle vesti e la naturalezza dei gesti, il modellato dei corpi che traspare sotto le vesti ricamate in oro, allusive alle stoffe in seta portate dall'Oriente e molto amate nel cerimoniale della vita nobiliare, sia in pubblico che in privato, non sono immagini di repertorio quanto piuttosto figure colte dal vero e che alludono alla vita terrena quale prefigurazione della vita paradisiaca. Gli angeli nelle nicchie del sarcofago di Jacopo II da Carrara somigliano, nel taglio dei volti ed anche nel trattamento del panneggio, alle pitture di Guariento, ed è probabile che sia stato uno scultore di formazione veneziana ad eseguirle.⁸

Ai materiali preziosi già elencati: marmo bianco, verde serpentino, alabastro, si aggiungeva lo splendore dell'oro, usato con grande abbondanza. Le ali degli angeli, lamine in ferro dorate, enfatizzavano le dorature, a conchiglia, sulle vesti. Le dorature in foglia oro su preparazione a bolo si estendevano sulla cornice con foglie mentre le dentellature della cornice non sono scolpite bensì dipinte su stonatura, ocra rossa per le nervature e azzurrite per il fondo. Dorate su fondo azzurrite sono anche i grandi fiori entro cornici rettangolari.⁹

Nel fulgido splendore dei marmi, dell'oro e del blu, risaltavano le sculture ad altorilievo nelle nicchie e così gli *Angeli*. Il colore, in gran parte perduto, risulta più conservato nel sottarco, e si comprende per davvero come la scultura fosse dipinta, ben più estesamente di quanto oggi si possa comprendere. Dorati sono i capelli e le barbe di Cristo e di San Giovanni, rosato è l'incarnato sui volti, sono dipinte le vesti, il fondo blu azzurrite, le aureole dorate.

Le correlazioni intercorse tra Andriolo e Guariento nella chiesa di Sant'Agostino alla metà del Trecento già delineate da Wolters hanno trovato conferma con il restauro e con il recupero della cromia originale, al-



9. Dettaglio dalla tomba di Ubertino da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova

10. Dettaglio dalla tomba di Ubertino da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova

11. Capitello dalla tomba di Ubertino da Carrara, chiesa degli Eremitani, Padova

meno nelle parti in cui si è conservata. *L'Incoronazione di Maria* dipinta da Guariento nell'abside della chiesa di Sant'Agostino, non è parte integrante della tomba di Jacopo II; purtuttavia per ideazione e tecnica di esecuzione presenta affinità con la scultura dipinta dei due sepolcri e l'ipotesi che la bottega di Guariento sia intervenuta per la parte pittorica, in mancanza di documentazione archivistica, risulta confermata dall'affinità dei materiali e dai valori cromatici. Il ciclo pittorico di Guariento realizzato nella cappella della reggia carrarese e il soffitto dipinto su tavole dovette costituire un riferimento e un modello per la scultura dipinta: gli incarnati rosa dei volti, il cangiantismo, le dorature non solo delle aureole ma anche delle vesti ricamate a fili d'oro, il blu sullo sfondo delle scene, la lavorazione di gioielli, corone e fibbie, le rifiniture a secco, i marmi pregiati, i dipinti nel paramento della zoccolatura di base, la decorazione floreale negli archetti prospettici soprastanti, la fascia marmorea della zona inferiore.¹⁰ Analogie inoltre sono ravvisabili nella tecnica d'esecuzione con *L'Incoronazione di Maria* già proveniente dall'abside della chiesa di Sant'Agostino.¹¹ Il fondale architettonico entro il quale avviene l'incoronazione, costruito con sapienza prospettico-spaziale, presenta elementi architettonici in marmo bianco e rosato, e dorature nel rosone centrale, nelle colonnine tortili, nelle volute, nelle strombature delle finestre. Guariento simula un'architettura dipinta, interpretando il gusto della committenza. Non conosciamo in quali modi sia avvenuta la correlazione nei cantieri di Guariento e di Andriolo nella chiesa di Sant'Agostino ma è altamente probabile che le sculture siano state dipinte da pittori e che la bottega di Guariento fosse la più idonea e accreditata presso la committenza carrarese.

Il monumento di Ubertino in rapporto a quello di Jacopo II, presenta alcune varianti.¹² Anzitutto nell'epitaffio che non ha l'aulicità e la messa in evidenza pari a quello di Jacopo II poiché è inserito, come di consueto, sotto la lastra tombale (figg. 5, 6). Le lastre dell'urna sono in alabastro così come sul prospetto della soprastante edicola architettonica, in analogia cromatica, mentre nell'urna di Jacopo II è la «varietas» tra il marmo verde e l'alabastro che accentua il rinvio alla classicità, ai marmi antichi dell'età romana e paleocristiana.

Andriolo riserva a sé l'esecuzione dei due carraresi come già argomentato da Wolters:

I singoli tratti del volto di Ubertino non sono studiati, come nei ritratti anteriori di Castellano Salomone e di Enrico Scrovegni, individualmente, ma sono invece subordinati ad un contesto formale più ampio. L'arco delle sopracciglia, gli occhi incavati, gli zigomi concorrono insieme a formare una configurazione eminentemente plastica, costituita da forti convessità e profonde incavature. An-

driolo ha forse imparato da Giotto l'importanza della linea del dorso per la caratterizzazione, l'uso efficace dei gesti, e la differenziazione del panneggio che cade da quello raccolto.¹³ (figg. 7, 8)

Nel portale di Vicenza i modelli formali derivati da Giotto sono evidenti; a Padova nei volti dei due defunti l'equilibrio tra idealizzazione simbolica e individuazione psicologica rinvia ancora una volta a Giotto ma con una resa plastica che si accosta anche al naturalismo del linguaggio pittorico di Guariento.

La struttura del monumento di Ubertino presenta analogie con il sepolcro di Jacopo II negli angeli oranti,¹⁴ nell'iconografia della *Madonna con il Bambino* e dei quattro angeli reggicandelabro. Entro le nicchie delle paraste sono raffigurati: *Sant'Andrea*, *Santa Caterina*, *San Leonardo*, *San Paolo* e due santi martiri che non presentano i simboli del martirio. Nel sottarco al centro è raffigurata la Madonna orante, profeti a mezzo busto con cartigli alternati a decorazioni con motivi vegetali. Complessivamente la tomba di Ubertino è stata ritenuta meno unitaria di quella di Jacopo ed anche negli elementi decorativo-architettonici la qualità della scultura è meno accurata.¹⁵ Nei santi e sante delle paraste il gusto gotico si esprime nelle figure allungate, nelle pieghe delle vesti che cadono morbidamente a terra come nella pittura. Gli scultori anche in queste figure in altorilievo si confrontano con la moda e l'eleganza della vita cortese (figg. 9-11).¹⁶

Non si conosce l'ubicazione originaria della *Madonna in trono con Bambino* attualmente posta sull'altare della cappella Sanguinacci nella chiesa degli Eremitani. Il gruppo scultoreo dopo il restauro ha recuperato la cromia originale: la Madonna ha una veste rossa con una decorazione, in oro, a piccoli fiori e il manto bianco con un complesso disegno a stella e una larga bordura pure in oro; dorati sono i capelli del Bambino e della Madonna (figg. 3, 4). Per la monumentalità, i valori plastici, la gestualità e la composizione, è stata attribuita ad Andriolo che, anche in questo caso, ebbe quale collaboratore un pittore di grande capacità negli accordi cromatici e nella tecnica di esecuzione.¹⁷

Andriolo e la sua bottega sono infine attivi a Padova nella cappella di San Felice nella basilica del Santo. I collaboratori anche in questo caso sono molti, di capacità differenziate e distinguibili. Andriolo progetta l'architettura della cappella lasciando ai collaboratori le sculture del coronamento.¹⁸ Le analisi stratigrafiche eseguite prima del restauro documentano che il fondo blu e la doratura nei capitelli, nei clipei traforati, nelle partiture architettoniche non sono originali e che la ridipintura fu eseguita sulle tracce della originaria cromia. La non rimozione delle ridipinture limita fortemente la lettura della qualità d'esecuzione in

questi elementi architettonico-decorativi ai quali la committenza, come documentato dal contratto, dava grande importanza:

I capitegli [...] da bona pietra bianca da Vesentina e pietra forte deno essere lavorati con fogliame bene rilevato bene fato e lavorati di soa mano e bene polito [...] nel mezo del campo delle cornise de' esser una borchia relevata e trasforata de buona pietra bianca [...] (la cornice deve essere lavorata, n.d.a.) con alcuni concavi e con alcuni redondini come parerà che venga meglio de' essere ben polita e lustrata e bene congiunta.

Il contratto (12 febbraio 1372) è stato pubblicato nel 1963 da padre Sartori, e successivamente argomentato nell'analisi storico-critica condotta da Wolters.¹⁹

Osservando la decorazione a fogliame e fiori sui capitelli, la decorazione a foglie sul cornicione sopra gli affreschi, i mensoloni delle urne funerarie, l'iscrizione sotto il sarcofago, si comprende come Andriolo nelle urne di Guglielmo dei Rossi e di Bonfacio Lupi abbia usato modelli decorativi ideati con grande originalità nelle tombe dei Carraresi nella chiesa di Sant'Agostino. Non solo i disegni preparatori sono simili ma anche la realizzazione sembra essere stata affidata a maestranze specializzate formatesi nel cantiere agostiniano. I clipei lavorati a traforo che decorano lo spazio tra gli archetti in facciata diventano un elemento decorativo dominante nelle fasce affrescate dei sottarchi all'interno della cappella. I capitelli, i clipei a traforo, le cornici sono realizzate con eleganza, così come nei monumenti funebri di Ubertino e Jacopo II, a confermare con questa ultima opera la continuità di collaborazione tra scultori e pittori nella Padova del Trecento.

Note

- 1 W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300-1460*, Venezia, 1976, p. 167.
- 2 WOLTERS, *La scultura veneziana*, pp. 33, 166-168.
- 3 *Il portale di Andriolo de Santi nel tempio francescano di San Lorenzo*, Vicenza, Casa di Risparmio, 1989, pp. 1-40; C. RIGONI, *La scultura dalle origini al primo Cinquecento*, in C. RIGONI (a cura di), *Scultura a Vicenza*, Milano, 1999, pp. 29-30.
- 4 M.M. DONATO, *I signori, le immagini e le città. Per lo studio dell'immagine monumentale dei signori di Verona e di Padova*, in A. CASTAGNETTI, G.M. VARANINI (a cura di), *Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche*, Verona, 1995, p. 402.
- 5 WOLTERS, *La scultura veneziana*, p. 162.
- 6 WOLTERS, *La scultura veneziana*, p. 34.
- 7 DONATO, *I signori, le immagini*, p. 405.
- 8 WOLTERS, *La scultura veneziana*, p. 36.

9 M. FAVARO, R. PORTIERI, F. CRIVELLARI, A. NACCARI, A.M. SPIAZZI, V. FASSINA, *Survey on the polychromy and stone materials of funeral monuments dedicated to Jacopo and Ubertino da Carrara*, in V. Fassina (a cura di), *Ubertino da Carrara in Eremitani church in Padua*, 9th International Congress on deterioration and conservation stone, Amsterdam, 2000, II, pp. 613-621.

10 A.M. SPIAZZI, *Vicende conservative, tecnica di esecuzione e restauri delle pitture murali di Guariento a Padova*, in D. BANZATO, F. FLORES D'ARCAIS, A.M. SPIAZZI (a cura di), *Guariento*, Venezia, 2011, pp. 59-69.

11 A.M. SPIAZZI, *Guariento, Incoronazione di Maria Vergine*, scheda n. 9, in V. SGARBI (a cura di), *Giotto e il suo tempo*, Milano, 2000, pp. 317-319.

12 WOLTERS, *La scultura veneziana*, pp. 168-169, con precedente bibliografia.

13 WOLTERS, *La scultura veneziana*, p. 36.

14 WOLTERS, *La scultura veneziana*, p. 168.

15 FAVARO, PORTIERI, CRIVELLARI, NACCARI, SPIAZZI, FASSINA, *Survey on the polychromy*, p. 620.

16 A.M. SPIAZZI, *Le tombe carraresi nella chiesa degli Eremitani*, in D. BANZATO, F. FLORES D'ARCAIS (a cura di), *I luoghi dei Carraresi: le tappe dell'espansione nel Veneto nel XIV secolo*, Treviso, 2006, pp. 125-128. Un precedente importante in Venezia, relativamente alla scultura dipinta, è il monumento al doge Marco Corner. Le indagini scientifiche effettuate durante il restauro confermano analogie nell'uso dei materiali e nella tecnica di esecuzione. Rinvio a: L. LAZZARINI, *Il restauro: dati tecnici e conclusioni*, relazione tecnico-scientifica pubblicata in appendice al saggio storico-critico; S. SPONZA, *Il monumento al Doge Marco Corner ai Santi Giovanni e Paolo restaurato: osservazioni e proposte*, «Ateneo Veneto», 1-2, 1987, pp. 77-105. Per la scultura del Trecento veronese si rinvia a: V. FASSINA, E. FEDELI, G. STANGHERLIN, *Alcuni esempi di analisi diagnostiche preliminari al restauro: scultura in pietra policroma «Sant'Anna con Maria bambina» in Sant'Anastasia a Verona; ancona lapidea policroma «San Pietro in cattedra» in San Pietro a Veggio sul Mincio*, in A.M. SPIAZZI, F. MAGANI (a cura di), *Dipinti e sculture del Trecento e Quattrocento restaurati in Veneto*, Treviso, 2005, pp. 107-112. Inoltre, più recentemente: A. MALAVOLTA, F. PIETROPOLI, *Sculture veronesi del Trecento. Restauri*, Verona, 2012; V. FASSINA, *Studio dei processi di degrado dei materiali lapidei dell'arca di Cansignorio e indagini sui ritrovamenti delle tracce di policromia e dorature*, in G. GAUDINI, E. NAPIONE (a cura di), *L'intervento di conservazione restauro valorizzazione dell'arca di Cansignorio della Scala*, Quaderni della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Verona, Rovigo, Vicenza, 3, 2011, pp. 196-230. Si rinvia per un saggio approfondito sul rapporto tra scultura e pittura a: S. SPONZA, *Pittura e scultura a Venezia nel Trecento: divergenze e convergenze*, in M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano, I, pp. 409-441.

17 WOLTERS, *La scultura veneziana gotica*, pp. 38, 171, con precedente bibliografia; A.M. SPIAZZI, *Il restauro della Madonna con il Bambino nella chiesa degli Eremitani*, «Padova e il suo territorio», XIII, 1998, 72, pp. 46-47; SPONZA, *Pittura e scultura a Venezia*, pp. 427, 440 nota 67.

18 A.M. SPIAZZI, *Andriolo de Santi e la sua bottega*, in L. BAGGIO, M. BENETAZZO (a cura di), *Cultura, Arte e Committenza nella basilica di Sant'Antonio di Padova nel Trecento*, Padova, 2003, pp. 329-334.

19 A. SARTORI, *Nota su Altichiero*, «Il Santo. Rivista francescana di storia dottrina arte», III, 1963, pp. 311-314; WOLTERS, *La scultura veneziana*, pp. 38, 171-172. Per una breve sintesi sul restauro della cappella: A.M. MIGNOSI TANTILLO, *La cappella restaurata*, in F. FLORES D'ARCAIS (a cura di), *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Milano, 2001, pp. 234-242, in part. figg. 211, 214, 218 per la documentazione fotografica.

Il restauro degli affreschi dell'abside settentrionale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Summaga

Considerazioni sui materiali e la tecnica di esecuzione

Luca Majoli

1 La decorazione duecentesca

Nel panorama della pittura romanica del Veneto gli affreschi duecenteschi della chiesa di Santa Maria Maggiore a Summaga sono ampiamente noti grazie agli studi pubblicati a ridosso del loro rinvenimento negli anni Venti del secolo scorso.¹

L'attuale chiesa è ciò che resta della cappella dell'abbazia benedettina, fondata dai vescovi di Concordia in una data non determinabile con certezza ma che tradizionalmente si fa risalire al X secolo.² Il primo attendibile documento che ne ricorda l'esistenza risale al 1150 e sempre al XII secolo va riferita la decorazione pittorica del sacello, un edificio quadrangolare absidato che in origine sorgeva isolato, non sappiamo in quale rapporto con la chiesa primitiva, e che fu successivamente inglobato nella fabbrica duecentesca la quale, nelle linee fondamentali, corrisponde alla chiesa attuale,³ a pianta basilicale a tre navate con le due absidi, centrale e settentrionale, inscritte entro una struttura rettilinea. Al termine della navata meridionale è il sacello sopra il quale insiste il campanile.

Dipendenza del vescovo di Concordia, l'abbazia sorgeva in uno degli estremi lembi meridionali del territorio del patriarcato di Aquileia, direttamente confinante con Venezia e aperto all'influenza di caratteri culturali differenti. Tra XI e inizio XIII secolo quest'area geografica è caratterizzata da episodi di circolazione di modelli figurativi eterogenei, come dimostrano le antecedenti decorazioni del sacello nella stessa chiesa, gli affreschi del battistero di Concordia e i frammenti residui di pittura duecentesca nella cattedrale di Santo Stefano sempre a Concordia.⁴ La collocazione politica dell'abbazia in area imperiale - sia pure in posizione eccentrica, a cavallo tra area patriarcale e spazio «dogale» - non deve tuttavia indurre a «meccaniche conseguenze» circa il contesto culturale del ciclo decorativo:⁵ infatti la matrice veneziana dell'autore e della bottega nella sua declinazione di terraferma



1. *Madonna in trono fra angeli, il tetramorfo e santi; Cristo e gli apostoli; Cristo e le vergini sagge e le vergini stolte, Summaga, chiesa di Santa Maria Maggiore, abside, XIII secolo*



2. *San Giovanni evangelista e santi benedettini*, Summaga, chiesa di Santa Maria Maggiore, abside settentrionale dopo il restauro, XIII secolo

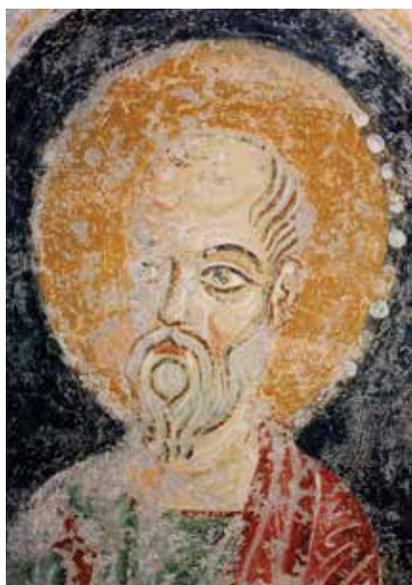
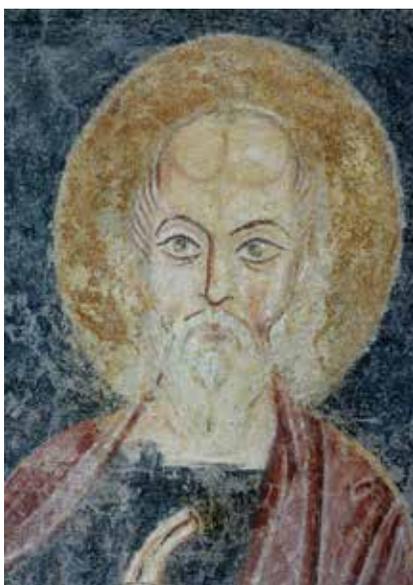
è esplicitamente attestata dall'iscrizione posta nel registro inferiore, sotto la finestrella centrale che è stata recentemente sciolta da Ada Fachin - almeno nella parte iniziale - come «VENETIANUS CUBAM | IOHANNES PINXERAT ISTA [Giovanni veneziano dipinse quest'abside]». Le righe successive del testo, ormai fortemente abraso e di difficile interpretazione, riportavano probabilmente l'indicazione della circostanza e del nome dell'abate che aveva commissionato l'opera, identificabile forse con un abate Adelmario ricordato tra 1220 e il 1232.⁶ Sempre la Fachin ipotizza anche la lettura nel testo dell'indicazione «ANNO DOMINI XI [1211] », un'interpretazione che trova pochi riscontri «materiali» nell'iscrizione, ma che fin troppo suggestivamente rimanda a una coincidenza *ad annum* tra l'esecuzione della decorazione pittorica e la data del documento che fissa cronologicamente la ricostruzione duecentesca del monumento.

Faccio riferimento a quanto pubblicato da Ughelli che ricorda che nel 1211 Voldarico, vescovo di Concordia, concedette a Richerio, abate di Summaga, la pieve di Cinto perché i redditi venissero utilizzati per riparare la chiesa e l'abbazia che versava in stato rovinoso.⁷ La contiguità cronologica tra riedificazione della chiesa ed esecuzione del ciclo pittorico è comunemente accettata anche dalla critica più recente, concorde nel collocare tra il secondo e il terzo decennio del XIII secolo la sua esecuzione da riferire culturalmente alla diffusione di modi bizantini nella terraferma veneta. Non trova riscontro invece il supposto riferimento diretto con gli affreschi della absidiola della chiesa di San Vito a Treviso, con i quali l'impresa summaquese condivide comunque i caratteri fondamentali, evidenti nel comune lessico decorativo e nell'analoga concezione del rapporto tra figure e spazio architettonico.⁸

La decorazione dell'abside centrale si sviluppa su tre registri (fig. 1). Secondo uno schema tipico della pittura romanica, il catino ospita la raffigurazione della *Majestas*: la Madonna in trono entro una mandorla fra angeli, il tetramorfo e due santi, un insieme che rimanda direttamente all'iconografia dell'abside della basilica di Aquileia.⁹ Nel registro mediano, separati da arcatelle rette da colonnine decorate con capitelli a foglia d'acanto, sono raffigurati *Cristo e i dodici apostoli*, mentre nella fascia inferiore rimane in forma frammentaria la rappresentazione della parabola di *Cristo e le vergini sagge e le vergini stolte*, un tema iconografico poco frequentato ma che pure trova un parallelo in area patriarcale nei frammenti coevi di affreschi della pieve di Santa Maria di Gorto ad Ovaro, in Carnia.¹⁰

La fase decorativa duecentesca trova completamente nella decorazione dell'absidiola posta al termine della navata settentrionale, della quale la parte superiore si conserva in uno stato di buona integrità. Si tratta di una porzione apparentemente marginale rispetto al più noto ciclo decorativo dell'abside maggiore ma che alla luce dei risultati emersi nel corso del recente restauro assume un significato cruciale sia per una lettura critica complessiva dell'opera, sia per la ricostruzione della sua storia materiale.¹¹

Nella piccola conca campeggiano tre figure libere da inquadramento architettonico su un fondo verde nella parte inferiore e azzurro in quella superiore (fig. 2). Al centro appare *San Giovanni evangelista* a figura intera, caratterizzato iconograficamente come uomo anziano, con la barba e capelli bianchi distribuiti ai lati di un'accentuata stempiatura. La mano destra è in atto benedicente, mentre la sinistra regge il libro dove si legge chiaramente l'incipit del suo vangelo (*in principio erat verbum*). Le due figure laterali, genericamente identificabili come santi monaci benedettini, sono in tonaca bruna con aureola e libro e



3. *Santo monaco* (abside settentrionale) e terzo apostolo (Marco?) a destra di Cristo (abside centrale)

4. *San Giovanni evangelista* (abside settentrionale) e secondo apostolo (Luca?) a destra di Cristo (abside centrale), particolari del volto

prive di altri elementi che ne permettano il riconoscimento. Il catino è preceduto da una volta a botte coperta da un motivo a mattoncini modulati, tipologicamente e cromaticamente simili a quelli della decorazione dell'arco del presbiterio. Al centro dell'imbotte è rappresentato l'*Agnus Dei*. L'arco trionfale presenta un motivo a girali di foglie e fiori (anche questo ricorrente nell'altra abside). Alle estremità superiori sono disposti due clipei con la raffigurazione di coppie di pappagalli addorsati e retrospicienti, disposti ai lati di un tralcio gemmato. Un elemento iconografico di origine paleocristiana desunto dal repertorio dei mosaici pavimentali o delle patere scolpite, ma ricorrente anche nella produzione tessile duecentesca.¹²

Le corrispondenze stilistiche tra le due absidi non si limitano alle puntuali ricorrenze dei motivi ornamentali della fascia dell'arco e della volta. L'appartenenza delle due porzioni decorative allo stesso momento esecutivo è evidente attraverso puntuali confronti tra le figure degli apostoli della fascia mediana e le tre ultime figure menzionate, che mostrano di condividere la medesima tecnica di costruzione della forma. Basti a questo proposito l'accostamento tra il santo monaco di destra e il terzo apostolo a destra di Cristo (san Marco?) per palesare l'utilizzo di uno stesso modello di bottega per il disegno delle mani e del libro (fig. 3). Depone in questo senso anche il confronto diretto dei tratti fisionomici dei volti del san Giovanni e del secondo apostolo a destra di Cristo (san Luca?) definiti attraverso i medesimi tratti che disegnano lineamenti, capelli e forma del volto (fig. 4).¹³

Alla unità di concezione non corrisponde un'analogia uniformità di «materia» pittorica, vincolata a due percorsi conservativi profondamente distinti. Mentre una prima vicenda critica del monumento si è strutturata sugli affreschi dell'abside maggiore, la decorazione dell'abside settentrionale è venuta alla luce solo in un secondo momento, raggiungendo un coerente livello di lettura dopo il restauro del 2009-2010 che ha segnato il completamento del recupero della decorazione pittorica duecentesca dell'abbazia. Tale intervento, di cui si dirà più oltre, era stato progettato come il necessario raccordo metodologico con i precedenti cantieri che avevano riguardato gli affreschi in zona absidale, avvenuti tra il 1986 e il 1994.¹⁴

2 La vicenda conservativa

A partire dal primo rinvenimento nel 1925, è interessante seguire le fasi della progressiva definizione del testo pittorico e parallelamente la sua progressiva precisazione in ambito critico. L'alta qualità de-



5. L'abside settentrionale nel 1960 ca, foto Archivio fotografico della Soprintendenza BAP per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

6. Particolare dell'abside centrale dopo il restauro degli anni Sessanta.
Le integrazioni precedenti sono circoscritte da un filetto bianco di contorno

gli affreschi si rivelò contestualmente all'affioramento dei primissimi brani di pittura, come emerge chiaramente dalle parole di Gian Carlo Bertolini, allora ispettore onorario e direttore del Museo Concordiese, che in una lettera indirizzata alla Soprintendenza li giudicava «di fattura eccellente con una impronta grandiosa».¹⁵ Purtroppo alla consapevolezza del valore dell'opera non corrispose un'adeguata attenzione nell'esecuzione delle operazioni. Le pitture erano coperte da diversi strati di calce e da uno strato di intonaco settecentesco, risalente probabilmente ai lavori fatti eseguire nel 1740 dal cardinale Carlo Rezzonico, abate commendatario di Summaga. Le maestranze locali incontrarono notevoli difficoltà nella rimozione dello strato più profondo di calce, molto resistente e ormai integrato nella materia pittorica, che non fu completamente descialbata nonostante la forte abrasione delle superfici, incise e strisciate in ampie porzioni. Anche la successiva fase di integrazione, completata nel 1928 direttamente a cura dalla Soprintendenza ai Monumenti, non fu priva di difficoltà. La relazione sui lavori pubblicata dall'ispettore Ugo Nebbia nel *Bollettino d'Arte* dello stesso anno, evidenzia chiaramente i compromessi tra le ragioni di parroco e popolazione da una parte e della soprintendenza dall'altra in merito alla reintegrazione di un testo molto lacunoso:

affacciato sul problema del ripristino, dopo un diligente lavoro di scrostamento e di pulitura, si conveniva che, anche per soddisfare a certe esigenze del clero e dei fedeli, meno opportuno sarebbe stato mantenere zone poco decifrabili e ricoperte di tinta neutra. Per questo si concedeva che l'egregio restauratore a cui era affidato il lavoro, prof. Angelo Moro, completasse le parti mancanti in tutte le linee facilmente rintracciabili e su tutti gli elementi logicamente recuperabili. Il tutto però con semplici colori e velature piatte a tempera, e con esatta definizione e contorno delle parti originarie.¹⁶

Sebbene dalla relazione di Nebbia emerga una lucida consapevolezza delle operazioni che sarebbe stato corretto eseguire, le effettive modalità del restauro seguirono un *modus operandi* non completamente ad esse congruente. Nel corso delle indagini effettuate preliminarmente ai restauri più recenti, risulteranno evidenti non solo i danni provocati dall'abrasione delle superfici, ma pure appariranno stucature che erano state stese ampiamente al di sopra della pittura originale. Ampie porzioni di calce non descialbata erano inoltre state mascherate attraverso il ritocco, che si configurò come un vero e proprio rifacimento. Ma al di là di questi aspetti, tutto sommato coerenti con



7. *San Giovanni evangelista e santi benedettini*, Summaga, chiesa di Santa Maria Maggiore, abside settentrionale, prima del restauro, XIII secolo

8. Grafico dello stato conservativo prima del restauro. In verde le aree coperte di calce; in grigio le aree dove andava rifinita la descialbatura (grafico Anna Comoretto)

la prassi di restauro dell'epoca, la vicenda conservativa degli affreschi fu condizionata in maniera importante dall'alterazione delle stucature in gesso che, nell'ambiente ancora umido della chiesa, hanno prodotto nel tempo fenomeni di diffusione per capillarità di grande quantità di solfati emersi sotto forma di efflorescenze saline.¹⁷

Risale all'epoca di Nebbia il primo affiorare alla base del campanile di tracce di decorazione anche nel sacello «non tutte decifrabili data l'oscurità del luogo». Le restanti scene (a eccezione del velario) furono liberate dallo scialbo solo a partire dal 1952 ad opera di Mario Botter.¹⁸

Ancora nessuna notizia degli affreschi della abside settentrionale. Le prime testimonianze della loro esistenza risalgono solo alla successiva fase di lavori eseguiti tra la fine degli anni Cinquanta e il 1970. Questo restauro trasformò radicalmente la basilica nel tentativo di restituire la purezza dei caratteri romanici a scapito dell'aspetto settecentesco che la caratterizzava prevalentemente. In quell'occasione vennero rimossi gli altari marmorei laterali fatti costruire dal Rezzonico, furono eseguite massicce opere di trasformazione architettonica e uno scavo per il ripristino della quota pavimentale duecentesca, individuata a circa un metro al di sotto del calpestio.¹⁹ Nella stessa tornata di lavori fu anche riaperta la prospettiva della navata settentrionale con la demolizione «del septo murario davanti all'abside di sinistra, eretto per addossarvi l'organo».²⁰ Fino al quel momento il catino risultava essere un piccolo vano vuoto, chiuso da tramezzi in muratura sia dal presbiterio che dalla navata e al quale si accedeva da una porta che dava sulla navata. È in questa occasione che cominciarono ad affiorare anche le decorazioni pittoriche duecentesche, della cui esistenza tuttavia non si fa cenno nel resoconto dei lavori pubblicato dal soprintendente Guiotto. Una serie di fotografie scattate in quegli anni e conservate presso la Soprintendenza ai beni architettonici restituiscono però le prime immagini che documentano anche la situazione dell'absidiola.²¹ Gli affreschi sono solo parzialmente visibili, in gran parte ancora coperti da uno strato di calce: i tratti del volto del San Giovanni e del santo monaco alla sua destra sono già leggibili, sia pure con difficoltà (fig. 5). La situazione fissata da queste fotografie non restituisce una situazione chiaramente definita anche se la presenza del clipeo dell'*Agnus Dei* e di alcuni brani dei motivi decorativi suggeriscono già un'idea dell'insieme. Durante i lavori degli anni Sessanta non si intrapresero opere per il loro recupero, tanto che una fotografia scattata nel 1982 evidenzia l'identica situazione. Al contrario fu rimessa mano agli affreschi dell'abside centrale, circoscrivendo con un filetto bianco di contorno i controversi rifacimenti pittorici del restauro precedente nel tentativo di attenuarne l'impatto (fig. 6). Una soluzione di compro-

messo, poco soddisfacente e di breve durata. Infatti, all'inizio degli anni Ottanta, a distanza di poco più di un decennio, l'affioramento di macchie di umidità nella fascia basamentale del sacello e la presenza di evidenti efflorescenze saline sulla superficie pittorica dell'abside resero necessario un nuovo intervento da parte della Soprintendenza. Fu intrapreso un radicale risanamento delle strutture per eliminare i fenomeni di umidità ascendente e discendente attraverso la revisione delle coperture e la liberazione del retro delle absidi inscritte nei detriti che erano ammassati all'interno. La massiccia presenza di sali sulle superfici affrescate rese inevitabile la decisione di affrontare di nuovo il problema del loro restauro e della loro presentazione estetica. Alla fine degli anni Ottanta l'incarico per i nuovi lavori fu affidato al trevigiano Memi Botter. Le analisi preliminari confermarono che l'origine del degrado era determinata dalla presenza di quantità rilevanti di solfati originati dall'alterazione delle stuccature in gesso realizzate negli anni Venti. Il risanamento delle superfici affrescate fu possibile effettuando il consolidamento tramite l'applicazione di idrossido di bario, metodologia per la neutralizzazione dei solfati elaborata dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze che assicurò la diretta consulenza.

L'eliminazione dei fenomeni di solfatazione implicò la totale eliminazione delle vecchie stuccature in gesso che erano la causa principale del degrado. La conseguenza inevitabile fu la «destrutturazione» del testo come era stato ricostruito alla fine degli anni Venti che, al termine di questa operazione, risultava totalmente disarticolato. La scelta fu quella di rimuovere completamente il vecchio intervento, agendo anche dove l'integrazione aveva sormontato l'originale. Il senso e il metodo di questa operazione che condusse a un'inedita ricucitura del testo, corrispondente allo stato attuale di lettura, è esplicitato chiaramente da Cleonice Vecchione che diresse l'intervento:

Il risultato [...] non si poteva dire raggiunto senza un'efficace ricomposizione delle lacune [...] Per le lacune piccole e «chiuse» si è utilizzata la tecnica del tratteggio, in alcuni casi a «selezione cromatica» mentre per le vaste aree lacunose «aperte» sono stati effettuati molti tentativi con metodi diversi che non sono però apparsi soddisfacenti. Tanto che si è infine deciso, con modestia, di lasciare la soluzione a futuri operatori, limitandosi a ricomporre solo le linee geometriche delle fasce e del contorno della mandorla, e a dare alla superficie vuota un tono caldo che non la facesse prevalere sulle raffigurazioni. Forse, se l'intervento precedente avesse evitato di rifare il supporto delle lacune con un intonaco incompatibile, col rischio di condannare l'intero ciclo, si sarebbe potuto anche lasciare, su una

base filologicamente attendibile, le integrazioni degli anni Venti, o solamente intervenire per correggerne le alterazioni cromatiche.²²

3 Il restauro dell'abside settentrionale

La situazione che ci si è trovati ad affrontare nel 2009 all'inizio delle operazioni realizzate da Anna Comoretto era sostanzialmente quella lasciata quindici anni prima da Memi Botter che, al termine dei lavori eseguiti sull'abside centrale, aveva affrontato senza portare a termine le operazioni di descialbo dell'abside minore (fig. 7). Già all'epoca la rimozione dello strato di calce era risultata particolarmente difficoltosa. La ragione fondamentale dell'intervento era dunque la conclusione in continuità metodologica del lavoro lasciato interrotto, completando la messa in luce delle porzioni di intonaco decorato ancora occultate e restituendo quindi una leggibilità unitaria al ciclo. Lo stato di fatto all'inizio dei lavori ha evidenziato la necessità di procedere anche a una difficile rifinitura degli strati già assottigliati in precedenza, dove un persistente residuo di calce, localizzato prevalentemente sulle figure, impediva una compiuta lettura del testo pittorico. L'analisi dello stato degli intonaci mostrava inoltre la presenza di diffuse situazioni di distacco degli strati superficiali, di crepe (corrispondenti a quelle già documentate dalle foto degli anni Sessanta), di aree lacunose e di vecchie stuccature risalenti al precedente intervento (fig. 8). Le operazioni di pulitura sono risultate difficilissime anche in questo frangente a causa della durezza della calce carbonatata, di consistenza quasi vetrificata, stesa in diversi strati. Le operazioni sono state eseguite meccanicamente a bisturi, con l'ausilio di un trattamento di impacchi di carbonato di ammonio al 50% supportato in polpa di carta e sepiolite utilizzata per tentare di ammorbidire gli strati carbonatati. Nelle zone marginali della decorazione della volta si è ricorsi all'utilizzo di microfresse ad alta precisione.

A differenza della decorazione dell'abside centrale che aveva subito restauri invasivi a partire dal suo rinvenimento, in questa porzione laterale lo stato conservativo del testo pittorico è risultato sostanzialmente integro, privo di sovrasmisurazioni e capace quindi di offrire, se sottoposto a un piano diagnostico mirato, elementi conoscitivi «di prima mano», fondamentali per la comprensione della tecnica pittorica e dei materiali utilizzati dalla bottega duecentesca.²³

La principale fonte di analisi è stata la misura su 14 punti della superficie affrescata con EDXRF (Fluorescenza X in dispersione di energia), metodo di analisi non distruttiva volto all'individuazione dei componenti

chimici che caratterizzano i pigmenti di origine inorganica e la loro presenza percentuale. Il campionamento non distruttivo è stato integrato con l'analisi microstratigrafica su un campione prelevato sul fondo azzurro per determinare con certezza la natura del pigmento e la composizione degli strati di intonachino sui quali l'affresco è steso. Questo esame ha confermato che il fondo di colore azzurro intenso è costituito da blu oltremare naturale (lapislazuli) macinato finemente e mescolato con carbonato di calcio e magnesio. Il blu oltremare è steso come finitura su un fondo grigio scuro composto da una miscela di nero carbone di origine vegetale e carbonato di calcio e magnesio. La tavolozza del pittore che risulta dalle misure rilevate si caratterizza per l'estrema semplicità: i pigmenti campionati sono costituiti prevalentemente da terre e ocre. Nelle campiture verdi del fondo le alte concentrazioni di ferro e la presenza di potassio suggeriscono l'utilizzo di terra verde. Anche le campiture brune, i rossi e gli incarnati sono a base prevalentemente ferrosa (ocra o terre). La presenza di manganese nei rossi e nei bruni (veste di san Giovanni) individua anche l'uso di terra d'ombra. Indicazioni importanti sono emerse anche dall'analisi degli strati sottostanti. L'intonachino, applicato in due mani, è composto da calce caricata con numerosi aggregati cristallini di natura quasi esclusivamente carbonatica, prevalentemente dolomitica, che richiamano la polvere di marmo. La stesura estremamente compatta, lisciata come una sorta di marmorino, simile alla preparazione di una tavola, conferma l'accuratezza dell'esecuzione. La lisciatura dell'intonachino ha reso difficile la lettura delle giornate di lavoro e di eventuali incisioni. Solo alcune giornate sono chiaramente localizzabili sulla volta a botte. Tracce di sormonto di intonaco sono leggibili anche sulle fasce architettoniche del catino, dove emergono, appena accennati, segmenti di battitura di corda. Sui tondi dell'arco trionfale e della volta sono invece bene individuabili i segni di incisione da cartone sull'intonaco ancora fresco. Deboli tracce di incisione sono state riscontrate anche attorno alle tre figure.

Altre considerazioni significative per la definizione della tecnica esecutiva sono risultate dall'analisi direttamente raccolta sull'opera nel corso delle operazioni di restauro.²⁴ La decorazione è eseguita prevalentemente ad affresco, utilizzato anche per passaggi a velatura come nei dettagli anatomici dei santi dove è visibile la costruzione delle forme per passaggi di giallo, verdaccio e terra rossa, quest'ultima impiegata con forte senso grafico. Nella tecnica pittorica è da notare anche l'impiego del bianco di calce, steso a pennellate corpose con l'intenzione di definire realisticamente i personaggi attraverso lueggiate che ammorbidiscono la fissità degli sguardi. La costruzione del colore per strati sovrapposti è visibile soprattutto nelle aree dove il bianco è anco-

ra ben conservato, come ad esempio sulla decorazione vegetale dell'arco trionfale di cui l'ultimo decisamente materico.

In conclusione, il recente intervento di restauro (che non può essere definito strettamente «innovativo» ma che si è rivelato tutt'altro che semplice) ha restituito completezza al testo pittorico e fornito elementi fondamentali per la comprensione dello sviluppo della decorazione attraverso la sistematizzazione degli elementi di storia materiale che sono il fondamento indispensabile alla lettura critica del testo. Rispetto alla raffigurazione dell'abside maggiore, dove la pittura originale è fortemente compromessa a causa delle tormentate vicende conservative e il suo valore risiede essenzialmente nella integrità della lettura dell'ideazione iconografica e della ripartizione dello spazio secondo una determinata scansione ritmica cadenzata da cornici, archetti e fasce decorative, la decorazione della abside settentrionale restituisce al contrario la leggibilità ad alcuni brani «originali» di pittura che costituiscono un elemento essenziale per la considerazione complessiva dell'intero ciclo. Inoltre l'individuazione di materiali preziosi e costosi come il lapislazzuli nel fondo azzurro, o lavorazioni estremamente accurate come quella dell'intonachino, rivela inequivocabilmente una committenza di prestigio. Tuttavia solo una comparazione puntuale dei dati individuati in quest'occasione con analoghi elementi raccolti sulle superfici dell'abside centrale e su altri complessi decorativi murali romanici presenti in ambito veneziano, nell'entroterra veneto e in area alto adriatica potrà fornire un quadro di riferimento per contestualizzare compiutamente gli spunti entro la quale inserire queste informazioni.²⁵

Note

1 U. NEBBIA, *Rinvenimento e restauro dell'antica decorazione absidale dell'abbazia di Summaga*, «Bollettino d'Arte», IX, 1928, pp. 241-257; P.L. ZOVATTO, *Gli affreschi romanici di Summaga*, «Il Noncello», 8, 1° semestre 1957, pp. 4-25; L. COLETTI, *L'Arte nel Territorio di Concordia dal Medioevo al Rinascimento in Iulia Concordia dall'Età Romana all'Età Moderna*, Treviso, ICA, 1962, pp. 160-180; D. DALLA BARBA BRUSIN, G. LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova, 1968; P.L. ZOVATTO, *Portogruaro, Concordia, Summaga, Sesto al Reghena, Caorle*, Bologna, 1971; P.L. ZOVATTO, *I monumenti dell'abbazia benedettina di Summaga*, in P.L. ZOVATTO (a cura di), *Concordia e dintorni*, Portogruaro, 1972, pp. 100-125; A. FACHIN, *Da un'epigrafe tra gli affreschi dell'abside, un contributo alla storia dell'abbazia di Summaga*, «Ce Fastu», LXXI, 2, 1995, pp. 223-243; W. DORIGO, *Venezia*, in F. FLORES D'ARCAIS (a cura di), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano, 2004, pp. 39-44, 63; G. TREVISAN, *Santa Maria a Summaga*, in F. ZULIANI (a cura di), *Veneto Romanico*, Milano, 2008, pp. 238-241.

2 Sulle origini dell'abbazia sono state espresse nel tempo diverse teorie non suffragate da certezze documentarie. Una sintesi delle fonti documentarie sull'abbazia è in FACHIN, *Da un'epigrafe*, pp. 223-229, con bibliografia precedente. Sull'identificazione degli

spazi dell'originaria fabbrica, ora scomparsa, e la sua forma cfr. C. VECCHIONE, *La chiesa abbaziale di Santa Maria Maggiore di Summaga. La storia costruttiva e i restauri*, Summaga, 2010. Interessanti risultati derivano dalle prove d'indagine georadar dell'area adiacente la chiesa realizzate per la tesi di laurea di P. ZANETTIN, *Abbazia di Summaga: laser scanner e georadar a supporto dell'indagine archeologica e storico artistica*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Scienze MM. FF. NN., corso di laurea triennale in Scienza e tecnologie per i beni culturali, a.a. 2011-2012, relatori prof. G. Salemi, prof.ssa R. Deiana. Sull'architettura si veda anche G. LUCA, *L'abbazia di Summaga tra l'alto medioevo e il romanico europeo*, Trieste, 2000.

3 Sull'architettura e la decorazione del sacello: A.M. DAMIGELLA, *La pittura veneta dell'XI-XII secolo: Aquileia, Concordia, Summaga*, Roma, 1969, pp. 75-94.

4 Faccio riferimento alle due scene frammentarie della parete meridionale della cattedrale raffiguranti una *Ultima cena* (?) e *oranti* e *L'Annunciazione e santi*, restaurate da Valentina Piovan nel 2010 con il finanziamento congiunto di Soprintendenza e Cassa di Risparmio di Venezia. Per un quadro completo della pittura duecentesca del territorio vanno ricordati anche i frammenti della chiesa di San Giovanni Battista di Teglio Veneto cfr: E. COZZI, *Un affresco romanico inedito a Cintello: aspetti iconografici e stilistici*, «Hortus Artium Medievalium», 4, 1998, pp. 111-126; E. COZZI, *Ancora sull'affresco della parrocchiale di Cintello. Con un nuovo confronto*, in A. Diano (a cura di), *Teglio Veneto: storia delle sue comunità. Tei, Sintiel, Suculins. Materiali e documenti*, Teglio Veneto, 2007, pp. 243-246.

5 «L'alterità politica rispetto a Rivoalto di centri [Concordia e Summaga] appartenenti al territorio imperiale avverte subito sulla possibilità di una variazione sensibile del contesto culturale, sebbene non se ne possano ovviamente trarre meccaniche conseguenze»; DORIGO, *Venezia*, p. 39.

6 FACHIN, *Da un'epigrafe*, pp. 235-236. DORIGO, *Venezia*, pp. 43, 63 nota 50.

7 F. UGHELLI, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae et insularum adiacentium*, v, Venezia, 1720, p. 335; FACHIN, *Da un'epigrafe*, pp. 225-228.

8 E. COZZI, *Treviso*, in FLORES D'ARCAIS (a cura di), *La pittura nel Veneto*, pp. 98-99, 120 nota 25. Il restauro del ciclo trevigiano, eseguito nel 2010 da Arte Restauro di Ravenna con finanziamento della Soprintendenza, ha eliminato ogni ambiguità in questo senso.

9 O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München, Hirmer, 1968, trad. it., *Pittura murale romanica*, Milano, 1969, pp. 12-14.

10 P. CASADIO, *Il Duecento pittorico in Friuli alla luce di tre decenni di restauri e scoperte*, «Atti dell'Accademia Udinese di Scienze Lettere e Arti», c, 2007, pp. 88, 103.

11 VECCHIONE, *La chiesa abbaziale*.

12 Cfr. il mosaico pavimentale del transetto meridionale della basilica di San Marco. Un motivo analogo è nel coevo sciamito duecentesco del cosiddetto «piviale dei pappagalli», tessuto di produzione siciliana conservato a Vicenza presso la chiesa di Santa Corona. M.E. AVAGNINA, *Manifattura siciliana, Piviale dei pappagalli*, in *Restituzioni '94. Opere restaurate*, s.l., s.d. [1994], pp. 28-33.

13 Sulla congruenza stilistica delle due absidi cfr. TREVISAN, *Santa Maria a Summaga*, p. 238.

14 Il restauro dell'abside settentrionale è stato realizzato tra il luglio del 2009 e il febbraio del 2010 da Anna Comoretto di Pordenone con finanziamento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Il restauro dell'abside centrale fu invece eseguito dal restauratore Memi Botter, sempre con finanziamento ministeriale, e diretto dall'arch. Cleonice Vecchione della Soprintendenza per i beni architettonici. In quell'occasione il restauro degli affreschi dell'abside settentrionale della chiesa furono interrotti a causa delle difficoltà tecniche incontrate nelle operazioni di descalbo. Su questo restauro e in generale sulla vicenda conservativa dell'abbazia: VECCHIONE, *La chiesa abbaziale*.

15 Pubblicata in VECCHIONE, *La chiesa abbaziale*, p. 62.

16 NEBBIA, *Rinvenimento e restauro*, p. 248.

17 VECCHIONE, *La chiesa abbaziale*, pp. 87-88.

18 NEBBIA, *Rinvenimento e restauro*, p. 242. Il recupero della decorazione del sacello proseguì solo a partire dal 1952 quando con un finanziamento per danni di guerra fu intrapreso un intervento volto a liberare il gran parte coperti da scialbo di calce. Nel 1954, con la demolizione della tramezza che divideva sacello da presbiterio emersero nel sottarco le figure di Abramo e di Eva. In quell'occasione fu anche ricostruita la volta a cupola parzialmente distrutta per l'inserimento di una scala per il campanile. In questa fase non era ancora stato scoperti il velario emerso solo qualche anno dopo nel corso del ripristino della quota pavimentale del '200, cfr. VECCHIONE, *La chiesa abbaziale*, p. 71.

19 Il nuovo piano pavimentale permise la messa in luce del velario della fascia basamentale del sacello.

20 M. GIOTTO, *La chiesa abbaziale di Santa Maria di Summaga*, «Ateneo Veneto», n.s., XVII, 1979, p. 20.

21. Archivio Fotografico della Soprintendenza BAP per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso.

22 VECCHIONE, *La chiesa abbaziale*, p. 103.

23 Erano presenti solo alcune stuccature effettuate da Memi Botter limitate a poche aree circoscritte. Le indagini diagnostiche, coordinate da Vasco Fassina della Soprintendenza, sono state eseguite da Stefano Ridolfi (Ars Mensurae, Roma) per quanto riguarda le misure XRF e Fabrizio Frezzato (Palladio, Vicenza) per l'indagine microstratigrafica con microscopia ottica in luce visibile e ultravioletta, microscopia elettronica a scansione (di tipo ESEM) con microsonda EDS e microspettrofotometria FTIR.

24 Le considerazioni sintetizzate in questa occasione sono state restituite graficamente da Anna Comoretto, che ringrazio per le puntuali e attente osservazioni condivise nel corso del restauro. La documentazione tecnica è depositata presso la Soprintendenza BSAE per le province di VE, BL, PD e TV, Archivio Restauri, Portogruaro, loc. Summaga, Chiesa di Santa Maria Maggiore VE /2-187.

25 Un ringraziamento ad Antonio Martin e a Lucia Pigozzo per l'attenta revisione del testo.

ASRI. Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani: risultati e prospettive

Lanfranco Secco Suardo

È con particolare piacere che, qui a Venezia, ho occasione di illustrare il progetto *Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori* (ASRI) e mi auguro che questo incontro possa essere l'inizio future collaborazioni con l'Università Ca' Foscari e le istituzioni locali sia nell'ambito del progetto stesso che sui comuni temi della storia del restauro. È infatti doveroso ricordare che in questi diciassette anni di progetto - tanto bello quanto impegnativo - ASRI non avrebbe potuto affermarsi senza la partecipazione di molti ricercatori, restauratori, storici d'arte, archivisti, etc. e di molte istituzioni che, a vario titolo e livello vi hanno aderito.

Il progetto *Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani* nasce a Bergamo¹ a partire da un voto che venne presentato da Marisa Dalai Emiliani durante l'ultima giornata del Convegno Internazionale *Giovanni Secco Suardo (1798-1873). La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*.

Il voto, che venne unanimemente approvato da tutti gli studiosi partecipanti al convegno, auspicava un'attività di tutela, di conservazione, di studio e di ricerca degli archivi privati dei restauratori italiani e conseguentemente dei loro interventi e sollecitava l'Associazione Giovanni Secco Suardo a sostenere e coordinare tale progetto.

Pur partendo da un iniziale nucleo territoriale bergamasco, il voto chiaramente conteneva il concetto che qualunque programma di studio sulla storia del restauro non potesse venire condotto in una prospettiva che non fosse nazionale e poi internazionale, come poi abbiamo potuto vedere negli anni successivi allargando le ricerche e le attività anche fuori dall'Italia.²

Nei mesi successivi venne firmata una Convenzione tra l'Istituto Centrale per il Restauro e l'Associazione Giovanni Secco Suardo, nella quale si indicavano come altri enti promotori la Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Milano, la scuola di specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna dell'Università «La Sapienza» di Roma; negli anni successivi si è poi aggiunta la Direzione Generale Culture, Identità e Autonomie della Regione Lombardia, diretta, in quel momento, da Pietro Petrarola, precedentemente soprintendente a Milano.

Già da questa prima configurazione istituzionale, in cui si univano un organo statale del Ministero, una rappresentanza del mondo universitario, una rappresentanza di un ente locale e una struttura privata,



1. Archivio Giovanni Secco Suardo, presso Associazione Giovanni Secco Suardo onlus, Lurano (Bergamo)

c'erano le premesse di una metodologia di partecipazione e di sostegno molto diversificata e rappresentativa delle istituzioni di riferimento, che poi continuerà modificandosi secondo l'andamento dell'interesse per la ricerca sulla storia del restauro, manifestato negli anni dai vari *donors* pubblici o privati.

Allo stesso tempo, per soddisfare una vera partecipazione interdisciplinare, venne costituito il Comitato Scientifico³ con la chiara volontà della presenza di tutte le discipline e le professioni coinvolte nel restauro e nella storia del restauro: quindi, storici d'arte e naturalmente restauratori, archivisti e tutti i vari rappresentanti delle istituzioni di riferimento nonché delle professioni scientifiche.

Una volta costituito formalmente e istituzionalmente, il progetto ASRI ha tradotto in attività concrete ciò che il voto di Marisa Dalai Emiliani aveva auspicato, identificando e tutelando il patrimonio degli archivi privati dei restauratori a rischio di dispersione, sia come memoria storica ma anche e soprattutto come preziosa e indispensabile fonte di

conoscenza delle vicende conservative del patrimonio storico-artistico italiano e dei suoi principali protagonisti.

I risultati che vado ora ad illustrare sono dunque esito di due filoni di attività/intervento: da un lato la tutela degli archivi dei restauratori, dall'altro, la realizzazione e la raccolta di studi, ricerche e indagini sulla storia del restauro e dei restauratori italiani.

Per quanto riguarda gli aspetti più strettamente legati ai materiali documentali degli archivi privati dei restauratori, obiettivo del progetto è stato quello di evitare la dispersione, lo smembramento, la perdita del grandissimo patrimonio documentale degli archivi privati storico-biografici dei restauratori italiani. Va sottolineato che, in aggiunta alla documentazione che possiamo trovare all'interno degli archivi pubblici delle soprintendenze, dei musei, ecc., l'archivio privato contiene documentazione, carte, appunti, fatture, corrispondenze, che possono fornire informazioni straordinarie per meglio comprendere i vari interventi di restauro, ma anche per capire i rapporti intercorsi tra i restauratori e i responsabili dei restauri, i committenti e comunque tutte le figure amministrative coinvolte (fig. 1).⁴

Ad oggi il progetto può confermare l'acquisizione degli archivi privati dei seguenti restauratori, consultabili in parte presso la sede dell'associazione e in parte presso altre sedi:

- Giuseppe Arrigoni (Bergamo 1915-Bergamo 2006);
- Antonio Benigni (Bergamo 1939);
- Arnolfo Angelo Crucianelli (Bahia Blanca, Argentina 1910-Macerata 1991);
- Carlo Giantomassi (Ancona 1942);
- Vito Mameli (Cagliari 1885-Roma 1977);
- Andrea Mandelli (Bergamo 1921);
- Mauro Pelliccioli⁵ (Bergamo 1887-Bergamo 1974);
- Giorgio Rolando Perino (Biella 1948);
- Donatella Zari (Pisa 1949).

È stato inoltre svolto un lavoro di ordinamento e schedatura dell'archivio privato del restauratore Gianluigi Colalucci (Roma 1929).

Per ciascun archivio (fig. 2), dopo un'analisi accurata della documentazione e del soggetto produttore, è stata individuata o ricostituita la struttura del fondo e descritte le unità archivistiche. All'interno di queste sono individuate e schedate le unità documentarie, secondo le regole della descrizione multilivellare previste dagli standard ISAD.

La metodologia adottata, e coordinata da Sergio Del Bello, ha consentito, per uno stesso fondo, classificazioni e riordini anche virtuali e di diverso tipo e livello. Ogni fondo è stato descritto almeno in due differenti modalità: una rispecchiante lo stato del fondo al versamento (ovvero



2. Archivio Benigni, presso Associazione Giovanni Secco Suardo ONLUS, Lurano (Bergamo)

al momento in cui viene donato) con inventario sommario, e l'altra prodotta dopo il riordino con inventario analitico.

Sono state realizzate inoltre indagini archivistiche, presso enti pubblici ed istituti di conservazione delle fonti archivistiche e della documentazione riguardante i restauratori sia interi fondi sia singoli atti al fine della realizzazione di una guida tematica, secondo una preliminare stesura di un piano di rilevazione e adottando due diversi gruppi di schede: il primo per la descrizione del contesto (ente, sezione, fondo) ed il secondo per le unità archivistiche e i documenti.⁶

Come accennato in precedenza, l'altra attività fondamentale, a cui comunque la prima è naturalmente collegata, ha riguardato la realizzazione di studi e ricerche per la ricostruzione delle vicende biografiche dei restauratori e, attraverso i loro interventi, delle vicende conservative delle opere.

È quasi retorico sottolineare quanto i risultati di tali ricerche possano accrescere la potenzialità di lettura critica storico-artistica delle opere, la conoscenza dell'evoluzione delle teorie, delle pratiche, delle tecniche, dei materiali, degli strumenti di restauro e i relativi lessici tecnici.⁷ Oltre naturalmente alla conoscenza dei profili professionali dei restauratori⁸ e all'«anamnesi» di un'opera per poter operare un intervento più consapevole.

Le ricerche sono state svolte sia da singoli ricercatori autonomi sia da specifiche unità universitarie dirette da un coordinatore, e articolando i lavori a seconda delle proprie risorse scientifiche ed economiche.

Vorrei ricordare che la virtuosa e proficua collaborazione tra il progetto ASRI e i numerosi atenei italiani – tutt'altro che frequente nelle ricerche di stampo umanistico – deve la sua ideazione e prima concretizzazione alla fortunata co-presenza negli anni Novanta presso la Scuola di Specializzazione dell'Università «La Sapienza» di Roma del professor Basile dell'Istituto Centrale per il Restauro (chiamato come docente esterno), e della professoressa Dalai Emiliani in qualità di direttrice di quella stessa Scuola. Non è un caso che l'Istituto e la Scuola siano ancora tra gli enti promotori di tutto il progetto ASRI.

La maggior parte dei finanziamenti, per le unità di ricerca universitarie, sono stati erogati dal programma PRIN (Progetti di Rilevante Interesse Nazionale) e in alcuni casi da parte della Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo. La prima unità di ricerca con finanziamenti PRIN risale al 1999. Successivamente l'interesse si è allargato a molte altre università che hanno attivato unità di ricerca PRIN o anche attività di singoli ricercatori non afferenti a unità di ricerca.

Per la natura stessa delle ricerche universitarie e per la tradizione dei docenti che hanno aderito al progetto, inizialmente le indagini si sono indirizzate essenzialmente allo studio dei profili biografici dei restauratori e dei loro interventi con la relativa schedatura RES.I (REStauratori Italiani), con l'obiettivo comune di condividere, confrontare e verificare i risultati delle proprie indagini sulla storia del restauro.

Negli ultimi anni però diverse ricerche hanno interessato le attività di restauro e le figure di restauratori connessi a diverse collezioni museali del territorio: indagini che hanno aperto nuove prospettive, ad esempio, allo studio del restauro dei manufatti archeologici.

Laureati, dottorandi, dottori di ricerca e giovani ricercatori si sono dedicati alla raccolta dei dati e alla schedatura critica di questi stessi dati, spesso mettendo a disposizione i risultati delle tesi di laurea, tesi di dottorato e diplomi di specializzazione, oppure avviando nuove ricerche grazie ai finanziamenti del Ministero.

La necessità di organizzare in modo sistematico le informazioni che si

andavano via via raccogliendo e la necessità di renderle fruibili alla comunità scientifica così come a semplici appassionati ha portato, nel 1997, alla progettazione e successiva realizzazione di una banca dati relazionale, pressoché unica in Italia, dedicata alla storia del restauro: RES.I.

Come la maggior parte degli strumenti informatici, anche la banca dati RES.I. ha avuto un percorso evolutivo: dapprima database stand alone e ora architettura di tipo client-server, accessibile tramite il web sia per gli aspetti di data-entry che per quelli di ricerca/consultazione.

La gestione delle informazioni attraverso la Banca-Dati RES.I., ideata e progettata da Matteo Panzeri, permette, senza limitare modalità e percorsi di studio anche molto diversi, di condividere e integrare i dati e i risultati delle ricerche a livello nazionale, e consente un più efficace accesso alle informazioni schedate, suggerendo collegamenti e indagini trasversali, altrimenti impensabili.

Solo attraverso un tale strumento era possibile immaginare di poter ricostruire le vicende biografiche e professionali dei restauratori considerando tra l'altro che «la storia professionale specifica di un restauratore attraversa spesso tutte le dimensioni istituzionali, individuate a volte come ente di committenza, di controllo, proprietario etc., attraversa spesso anche la storia di importanti collezioni, di monumenti, frutto dell'interazione tra la produzione artistica e la committenza sul territorio e pertanto costituisce una particolare prospettiva di lettura della storia del nostro paese. Raramente le storie dei restauratori così come le vicende storiche delle opere sono legate ad un solo luogo. L'intreccio di questi percorsi ha lasciato documenti, studi e tracce, nelle forme e nei luoghi più diversi, da ritrovare, incrociare ed interpretare»⁹, percorsi che a volte hanno cambiato la storia delle stesse opere d'arte, gettando nuova luce su attribuzioni, datazioni e soggetti raffigurati.

Tutti i dati raccolti sono facilmente consultabili nella Banca-Dati RES.I. al seguente indirizzo: http://www.associazionegiovaniseccosuardo.it/?q=consulta_resi, oppure attraverso il sito dell'Associazione, www.associazionegiovaniseccosuardo, nella pagina del progetto.

La struttura della banca dati RES.I. si compone di cinque schede (*Restauratore, Intervento, Specialista, Opera, Documento*) in grado di gestire in allegato files documentari multimediali comprendenti testi, immagini, registrazioni sonore e filmati ed è stata «popolata» con i risultati di tutte le ricerche attivate fin dal 1998.

Vediamo ora i risultati ottenuti in questi anni, in relazione con gli obiettivi del progetto.

Tutte le ricerche, che hanno generato ad oggi oltre 16.000 schede RES.I.,¹⁰ sono riassumibili nelle seguenti campagne di ricerca e schedatura:

- prima campagna (1998-1999) di rilevamento dati e schedatura al fine di testare il prototipo RES.I., coordinata da Matteo Panzeri;
- campagna di ricerca e schedatura (1999-2000), realizzata da un gruppo di ricercatori/schedatori che, partendo da studi e ricerche già effettuate in occasione di loro tesi di laurea o diploma di specializzazione, hanno svolto un'attività di ricognizione, rilevazione di dati documentari e bibliografici relativi alla figura e all'attività professionale di restauratori;
- campagna di ricerca e schedatura (PRIN 1999-2001) basata su una ricognizione degli eventi di restauro su opere di scultura e pittura, a Roma, tra la metà del Settecento e la metà dell'Ottocento. Università di Roma «La Sapienza», coordinamento Marisa Dalai Emiliani e Orietta Rossi Pinelli;
- campagna di ricerca e schedatura (2000-2002) realizzata da un gruppo di ricercatori/schedatori che, partendo da studi e ricerche già effettuate in occasione di loro tesi di laurea o diploma di specializzazione, hanno svolto un'attività di ricognizione, rilevazione di dati documentari e bibliografici relativi alla figura e all'attività professionale di restauratori, coordinamento Giuseppe Basile;
- campagna di ricerca e schedatura (2003) realizzata da un gruppo di ricercatori/schedatori che, partendo da studi e ricerche già effettuate in occasione di loro tesi di laurea o diploma di specializzazione, hanno svolto un'attività di ricognizione, rilevazione di dati documentari e bibliografici relativi alla figura e all'attività professionale di restauratori, coordinamento Giuseppe Basile;
- campagna di ricerca e schedatura (PRIN 2002-2004) *Fonti e strumenti per la storia dei restauratori in Italia (1750-1930)* realizzata dai seguenti atenei:
 - Università degli Studi «La Sapienza» di Roma (responsabile Orietta Rossi Pinelli),
Fonti e strumenti per la storia dei restauratori nello Stato Pontificio tra la fine del XVIII secolo e i primi tre decenni del XX
Università degli Studi di Torino (responsabile Michela Di Macco),
Fonti e strumenti per la storia dei restauratori in Piemonte
Università degli Studi di Siena (responsabile Bernardina Sani),
Fonti e strumenti per la storia dei restauratori a Siena dal XVIII al XXI secolo
Università degli Studi di Pisa (responsabile Donata Levi),
Restauri di dipinti e sculture nella Toscana nord occidentale dall'Unità alla legge di tutela del 1939;
- campagna di ricerca e schedatura (2004) relativa alla figura di Antonio De Mata;

- campagna di ricerca e schedatura (2004), presso l'archivio dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, sotto la direzione scientifica da Giuseppe Basile, che ha previsto un'attività di ricognizione e rilevazione dei dati documentari in relazione a specifici interventi di restauro realizzati dall'ICR, coordinamento Giuseppe Basile;
 - campagna di schedatura (2005) dell'archivio privato di Gianluigi Colalucci;
 - campagna di ricerca e schedatura (PRIN 2004-2006), *La cultura del restauro in Italia dalla fine del XVIII secolo ai nostri giorni: un archivio informatizzato*, realizzata dai seguenti atenei:
 - Università degli Studi «La Sapienza» di Roma (responsabile Orietta Rossi Pinelli),
Tradizione, mutamenti, innovazioni nei profili professionali dei restauratori: dalla crisi dello stato pontificio a Roma capitale repubblicana
 - Università degli Studi di Torino (responsabile Michela Di Macco),
La cultura del restauro in Piemonte dalla fine del XVIII secolo ai nostri giorni: un archivio informatizzato
 - Università degli Studi di Siena (responsabile Bernardina Sani)
La cultura del restauro a Siena dal XVIII secolo ai nostri giorni: un archivio informatizzato
 - Università degli Studi di Udine (responsabile Donata Levi),
Restauro e tutela di opere d'arte mobili e dipinti murali in Veneto e nel Friuli Venezia Giulia dalla Restaurazione (1815) alla legge nazionale del 1939;
 - campagna di ricerca e schedatura (PRIN 2004-2006) *Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)* realizzata dai seguenti atenei:
 - Università degli Studi di Lecce (responsabile Regina Poso),
Un archivio informatico per la ricostruzione delle vicende storiche e della cultura del restauro in Puglia (1750-1950)
 - Università degli Studi di Napoli «Federico II» (responsabile Arturo Fittipaldi),
Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico napoletano: fonti e strumenti (1750-1950)
 - Università degli Studi di Palermo (responsabile Mariny Guttilla)
Storia della conservazione e del restauro del patrimonio storico artistico in Sicilia dalla fine del secolo XVIII alla fine del secolo XIX;
 - campagna di schedatura RES.I. (2006-2007) basata sulle informazioni reperite da materiale bibliografico;
 - campagna di schedatura RES.I. (2007-2008) sul restauratore Ulisse Forni;
 - campagna di ricerca e schedatura (2006-2008) dell'unità di ricerca
-

dell'Università di Genova (responsabile Maria Clelia Galassi) *Conservazione e dispersione del patrimonio artistico a Genova nella prima metà dell'Ottocento: vicende, protagonisti, opere e dibattito;*

- campagna di ricerca e schedatura (PRIN 2006 - 2008) *Per una storia dei restauratori in Italia: la creazione di un archivio informatizzato* realizzata dai seguenti atenei:

Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (responsabile Orietta Rossi Pinelli)

Per un archivio informatizzato dei restauratori romani: tradizione, mutamenti e innovazioni nei profili professionali dalla crisi dello Stato Pontificio a Roma capitale repubblicana

Università degli Studi di Siena (responsabile Bernardina Sani)

Per una storia dei restauratori a Siena: la creazione di un archivio informatizzato;

Università degli Studi di Torino (responsabile Michela di Macco)

Restauri, restauratori e cultura della tutela in piemonte. Un archivio informatizzato;

Università degli Studi di Macerata (responsabile Patrizia Dragoni)

Restauratori nelle Province di Macerata e Fermo dalla fine del XVIII secolo ai nostri giorni: la creazione di un archivio informatizzato;

- campagna di ricerca e schedatura (2008-2009), cofinanziata dalla Fondazione Cariplo con il coinvolgimento dei seguenti enti:

Accademia Carrara di Bergamo (referente Cristina Rodeschini)

Biblioteche di Arte e Archeologia del CASVA - Centro Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano (referente Rina La Guardia)

Civiche raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (referente Laura Basso)

Galleria d'Arte Moderna (referente Maria Fratelli)

Museo Civico di Palazzo Te (referente Ugo Bazzotti)

Pinacoteca di Brera (referente Mariolina Olivari)

Università Cattolica del Sacro Cuore, Scuola di Specializzazione in Beni Storico - artistici (referente Mariolina Olivari);

- campagna di schedatura (2008-2009) a partire dall'archivio privato del restauratore Antonio Benigni;

- campagna di ricerca e schedatura (2008-2010) *Protagonisti, esperienze, materiali e metodi: per una storia del restauro a Napoli (1750-1950)*, Università degli Studi di Napoli «Federico II», co-finanziata dalla Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo (responsabile Paola D'Alconzo);

- campagna di ricerca e schedatura (2010-2012) *La cultura del restauro negli allestimenti e spostamenti di opere e arredi tra le collezioni pontificie dalla Restaurazione agli anni Trenta del Novecento*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», co-finanziata dalla Fondazione

per l'Arte della Compagnia di San Paolo, (responsabile Orietta Rossi Pinelli);

- campagna di ricerca e schedatura (2010-2012) *Cultura del restauro e scelte museologiche a Torino tra XIX e XX secolo*, Università degli Studi di Torino, co-finanziata dalla Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo, (responsabile Maria Beatrice Failla);
- campagna di ricerca e schedatura intitolata (PRIN 2008-2010) *Cultura del restauro e dei restauratori: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato*, realizzata dai seguenti atenei:

Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (responsabile Michela Di Macco)

Restauri storici nelle collezioni private e musei pubblici a Roma dalla Restaurazione all'istituzione dell'Istituto Centrale per il Restauro (1939): modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna

Università degli Studi di Roma Tre (responsabile Mario Micheli)

Mutamenti nel restauro archeologico a Roma dall'Unità d'Italia alla seconda metà del Novecento, attraverso l'analisi delle vicende legate alla costituzione dei principali musei statali

Università degli Studi di Siena (responsabile Bernardina Sani)

La cultura del restauro nelle collezioni private e nei musei pubblici senesi: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato

Università degli Studi di Torino (responsabile Maria Beatrice Failla)

Metodologie e prassi di restauro nei musei torinesi dal periodo post-unitario al secondo dopoguerra. Direttori, soprintendenti e restauratori: un archivio informatizzato

Università degli Studi di Macerata (responsabile Susanna Mayer)

Per una storia della conservazione dei Beni Culturali: restauri e musei nelle Marche dopo l'unità d'Italia.

Ci tengo molto ricordare che alcune delle ricerche e delle schedature sono state realizzate da restauratori; il progetto ASRI ha sempre ritenuto strategica la loro collaborazione e partecipazione e voglio pensare che questi risultati siano un augurio anche per il futuro.

Promuovere, infine, studi e ricerche sull'argomento e favorire quanto più possibile pubblicazioni e diffusione di tale sapere. Tale obiettivo è stato fin qui raggiunto attraverso varie distinte ma sinergiche attività: una costante consultazione dei documenti degli archivi privati conservati, la realizzazione di tesi magistrali e di specializzazione, la realizzazione di un bando per tre unità universitarie,¹¹ la realizzazione di convegni, seminari e presentazioni pubbliche, la pubblicazione degli atti dei vari

seminari¹² e la pubblicazione della collana dei Quaderni dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani,¹³ co-diretta dallo scrivente e da Giuseppe Basile, che voglio ringraziare per il suo straordinario impegno profuso in tutti questi anni al progetto.

Colgo l'occasione per comunicare una recente attività generata dai risultati delle ricerche e indirizzata al grande pubblico dei musei per illustrare la storia conservativa di alcune delle opere esposte, della cultura del restauro e della sua storia. Dopo una prima sperimentazione con il Museo Civico di Palazzo Te, la Galleria d'Arte Moderna di Milano e l'Accademia Carrai, durante il 2010 e il 2011, grazie anche al sostegno della Fondazione Cariplo, è iniziato un vero e proprio progetto con la partecipazione di quattro musei milanesi (Pinacoteca di Brera, Pinacoteca del Castello, Galleria d'Arte Moderna, Museo Diocesano) che attraverso specifiche ricerche e interviste, installazioni multimediali nelle sale, un sito web dedicato (www.rrmusei.com), una serie di corsi di formazione alle guide ha offerto una approfondita ma appassionante storia conservativa di quattro opere d'arte (la Crocifissione di Michele da Verona, la Pala Trivulzio di Andrea Mantegna, la Madonna dei Gigli di Gaetano Previati e l'Ancona della Passione di bottega anversese).

Attualmente, a seguito del successo registrato, il progetto è stato nuovamente confermato e oltre ai già presenti musei si sono associati anche il Museo Poldi Pezzoli e il Museo del Novecento oltre al Cenacolo Vinciano. In questa edizione per ogni museo verranno selezionate quattro opere.

Considerazione la grande tradizione italiana di studi e conoscenze sulla storia dell'arte, ed in particolare sulla storia delle tecniche e dei materiali, nonché sulla storia del restauro, ritengo che tale patrimonio di conoscenze, attentamente rielaborato ed adattato ad una moderna comunicazione, possa rappresentare lo strumento ideale per generare una nuova attrazione verso le opere d'arte conservate nei musei, attraverso una maggiore conoscenza nei loro processi legati agli interventi di conservazione e di restauro.

Tale approccio, è inteso, non diminuirebbe la portata culturale di una visita ad un museo ma anzi ne aumenterebbe la sua potenzialità, dando al visitatore nuovi strumenti - anche critici - di lettura e di comprensione. La tutela e la conservazione dei beni culturali è una delle funzioni primarie di un museo di cui il visitatore non è sempre consapevole.

Per concludere credo che sia d'interesse comune conoscere la metodologia di sostegno che il progetto ha avuto durante tutti anni.

Non essendo nato con una dote economica iniziale, la strategia del progetto e dei suoi responsabili ha visto fin dal suo inizio la necessità di garantire una continuità nel tempo e una presenza diffusa di lavoro sul territorio.

Ciò ha dovuto generare una rete di soggetti sostenitori che, in momenti ed con entità finanziarie diverse, hanno permesso di sostenerlo e di farlo crescere.

Una visione generale molto chiara, grazie anche all'attiva partecipazione dei membri del Comitato Scientifico, e una attività di coordinamento molto serrata hanno permesso che tale precarietà di programmazione divenisse invece un fattore di coinvolgimento diffuso e diversificato, geograficamente ed istituzionalmente; simbolicamente rappresentativo di tutti gli attori istituzionali coinvolti nella tutela e nella conservazione dei Beni Culturali del nostro Paese.

Soggetti pubblici e soggetti privati, enti centrali ed enti territoriali, istituzioni di tutela ed istituzioni di ricerca e di formazione: il Ministero per i Beni e le Attività Culturali attraverso l'Istituto Centrale per il Restauro (ora Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro), il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e la partecipazione di dieci università statali, la Regione Lombardia attraverso la Direzione Generale Culture, Identità e Autonomie, la Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo, la Fondazione Cariplo e infine l'Associazione Giovanni Secco Suardo.

Oltre a questi soggetti sostenitori finora sono state circa una quarantina le istituzioni che hanno aderito e collaborato a vario titolo al progetto.

Fondamentale è stato il lavoro costante e quotidiano svolto dall'Associazione Giovanni Secco Suardo per garantire una continuità e una crescita del progetto. Ma anche soprattutto per assicurare una costante interazione tra tutti i vari organi del progetto¹⁴ e un coordinamento ed assistenza a tutti i ricercatori e schedatori sia dei Gruppi di Lavoro Archivistico che dei Gruppi di Ricerca e Schedatura RES.I. Deve inoltre garantire, come ente conservatore, la fruizione alla consultazione degli archivi privati conservati, e rispondere alle richieste di informazioni che giungono da parte di studiosi, studenti e restauratori.

Le prospettive del progetto nazionale *Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori - ASRI* sono naturalmente legate alle risorse economiche che si riusciranno a catalizzare.

Non è un momento facile in Italia per la ricerca e per i progetti che non abbiano momenti di grande richiamo di pubblico. Nonostante questa situazione voglio essere ottimista, nella convinzione di quanto ASRI può e potrà essere di utilità ed importanza per tutte le istituzioni pubbliche e private del nostro Paese che operano nella ricerca e nella pratica del restauro.

Se così sarà, come mi auguro, il progetto continuerà ed migliorerà i suoi servizi verso gli studiosi, i restauratori, gli addetti ai lavori ed il

pubblico interessato. Particolare attenzione verrà data ad allargare sul territorio nazionale la rete di ricercatori e schedatori, a migliorare le prestazioni informatiche della Banca Dati RES.I. e la sua consultabilità sul web, a promuovere giornate di studio e pubblicazioni¹⁵ e naturalmente ad affrontare tutti quelle criticità concettuali e tecniche ad oggi ancora esistenti.

Note

1 A questo proposito si veda, tra l'altro, l'atto di fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro e gli interventi di Giuseppe Basile: G. BASILE, *Per un museo didattico della conservazione e del restauro*, «Musei e Gallerie d'Italia», 3-4, 1983, pp. 79-81, G. BASILE, *Pour un musée didactique de la conservation et de la restauration*, «Museum», XXXVI, 2, manca anno, pp. 81-84, G. BASILE, *Per un museo didattico della conservazione e del restauro*, Firenze, 1989.

2 Progetto Europeo ASRE *Archivio Storico dei Restauratori Europei. Rete europea per lo studio e la documentazione delle vicende conservative del Patrimonio Culturale* (2005-2006) promosso da Associazione Giovanni Secco Suardo, Istituto Centrale per il Restauro, Università di Roma «La Sapienza», Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna; con enti sostenitori e partner: European Commission, Directorate General for Education and Culture; Associazione Giovanni Secco Suardo; Istituto Centrale per il Restauro; Università di Roma «La Sapienza», Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna; Universität von Hildesheim, Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst, HAWK Hildesheim/Holzminden/Göttingen; Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales; Ministère Culture Communication-Centre de recherche et de restauration des musées de France, C2RMF; Allami Restauralasi Kozpont; International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

3 Il primo Comitato Scientifico venne confermato nel 1996 con i seguenti membri: Giuseppe Basile (Istituto Centrale per il Restauro), Evelina Borea (ispettore centrale Ufficio Centrale BAAAS), Gianluigi Colalucci (già Restauratore Capo Musei Vaticani), Marisa Dalai Emiliani (Direttore Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte e moderna, Università «La Sapienza»), Mauro Natale (Università di Ginevra), Pietro Petrarola (Soprintendente Beni Artistici e Storici Milano), Orietta Rossi Pinelli (Università «La Sapienza»), Lanfranco Secco Suardo (Associazione Giovanni Secco Suardo), Irma Paola Tascini (Ufficio Centrale Beni Archivistici). Durante gli anni il numero dei membri del Comitato scientifico è cresciuto, raggiungendo le ventisette unità.

4 Pietro Petrarola nella presentazione pubblica dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani svoltasi a Milano il 21 aprile 1999 affermava: «È davvero un peccato se per caso non si pone sufficiente attenzione in tutte le sedi nazionali alla esigenza assoluta della salvaguardia col patrimonio culturale, anche della documentazione che inerisce alla conservazione del patrimonio culturale, ne solo per avere consapevolezza della sua storia conservativa ma proprio perché è una ricchezza culturale specifica e significativa del nostro paese».

5 Oltre all'archivio privato di Mauro Pelliccioli, grazie alla collaborazione di László Bérci e di Peter Sárossy è stata acquisita duplicazione di tutta la documentazione (documenti e fotografie) relativa all'attività di restauro svolta in Ungheria da Mauro Pelliccioli (1935-1938), e in particolare il restauro del presbitero della Cattedrale Vescovile di Székesfehérvár, il restauro degli affreschi della Chiesa Cattolica Diocesana di Sümeg, del-

la Chiesa Benedettina di San Giorgio a Ják, della cappella del Palazzo Reale di Esztergom, oltre alla documentazione relativa ai rapporti con le autorità ungheresi.

6 Le indagini sono avvenute presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano (sezione Archivio Vecchio, Archivio Nuovo, Sezione Archivio corrente in parte), l'Archivio di Stato di Bergamo (indice delle Parti dell'Archivio Notarile), l'Archivio di Stato di Mantova (Scalcheria e Amministrazione di Palazzo Ducale, Magistrato Comunale Antico, Regia Intendenza Politica, Intendenza Provinciale di Finanza, Camera di Commercio, Archivio della Società Amici di Palazzo Ducale), l'Archivio Storico Comunale di Mantova (Atti secolo XIX, Atti secolo XX, Protocollo riservato), l'Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo (Sezione Archivio Storico - alcune serie, Archivio di Deposito e Corrente - alcune serie), l'Archivio della Biblioteca Civica «Angelo Mai» di Bergamo (Sezione Manoscritti, Epistolario Lochis, Archivio Storico Comune di Bergamo - alcuni fascicoli), l'Archivio Storico della Provincia di Bergamo (Archivio Storico, Archivio di Deposito), e l'Archivio dell'Accademia Virgiliana di Mantova.

7 Il problema di una terminologia controllata resta una delle questioni ancora non risolte per il restauro e per lo studio della storia del restauro. A questo proposito si ricorda M. NIMMO (a cura di), *Pittura murale. Proposta per un glossario*, Lurano, Regione Lombardia, Associazione Giovanni Secco Suardo, 2001 e il progetto europeo *LMCR Lessico Multilingue tecnico-scientifico di Conservazione e Restauro*, Associazione Giovanni Secco Suardo (2001-2007), Ente Capofila: Istituto Centrale per il Restauro, Ente Coordinatore: Associazione Giovanni Secco Suardo, partners: Associazione Giovanni Secco Suardo; Escuela Superior De Restauración y Conservación de Bienes Culturales, Madrid; Hamilton Kerr Institute; University of Cambridge; Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden; Institut National du Patrimoine, Institute für Technologie der Malerei Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart; Istituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid; Opificio delle Pietre Dure; University of Northumbria, Newcastle.

8 Bruno Toscano ha formulato l'auspicio di riuscire ad avviare lo studio per una storia sociale del restauro italiano.

9 Si vedano le parole di Pietro Petrarola alla nota 4 di questo testo.

10 Al momento della redazione di questo testo le schede redatte erano di oltre 18.000 unità. L'aumento registrato dalla giornata del convegno è testimonianza del continuo incremento in corso.

11 *Bando per il Sostegno di progetti di ricerca universitaria*, sostenuto dalla Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo con la partecipazione della Fondazione Centro per la Conservazione ed il Restauro «La Venaria Reale» e l'Associazione Giovanni Secco Suardo.

12 Cfr. C. GIMONDI, M. PANZERI (a cura di), *Amplius Vetusta Servare. Primi esiti del progetto europeo Archivio Storico dei Restauratori Europei*, Saonara (PD), 2006; *Arte nel restauro, arte del restauro. Storia dell'arte e storia della conservazione in Italia meridionale*, Atti del seminario di studi a cura di M. GUTTILLA (Palermo, 15 giugno 2007), Caltanissetta, Sciascia, 2007; F. GIACOMINI, «Per reale vantaggio delle arti e della storia». Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento, Roma, Quasar Editore, Roma, 2007; *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra il XVIII e il XX secolo*, Atti del convegno nazionale di studi a cura di P. D'ALCONZO (Napoli, 18-20 aprile 2007), Napoli, Clio Press, 2007; C. PIVA, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma, Quasar Editore, 2007; *Riconoscere un Patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico-artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, Atti del seminario di studi a cura di R. POSO (Lecce, 17-19 novembre 2006), Galatina, Congedo, 2007; P. ANGELINI (a cura di), *Giuseppe Arrighi. Sessant'anni di restauri; Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, coordinamento scientifico di Lanfranco Secco Suardo, Saonara (PD), Il Prato, 2009.

13 Cfr. *Restauratori e restauri in archivio*, I, *Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, a cura di G. BASILE, Firenze, 2003, con i seguenti saggi: M.G. SARTI, *Guiglielmo Botti*

a Venezia (1872-1895), pp. 13-25; C. LUCANDRI, *Giuseppe Colarieti Tosti*, pp. 27-49; M. MARI, *Arnolfo Angelo Crucianelli*, pp. 51-61; G. TRANQUILLI, *Pietro Edwards*, pp. 63-82; A. MARCONI, *Carlo Maratta*, pp. 83-91; S. SILVESTRI, *Francesco Moretti e il restauro delle vetrate antiche. Documenti dall'Archivio della Direzione generale di Antichità e Belle Arti*, pp. 93-102; T. LITTERI, *Leonetto Tintori. Gli interventi di restauro eseguiti per la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze, Arezzo e Pistoia*, pp. 109-137; O. MANDOLESI, *Stanislao Trojano*, pp. 139-152; C. TERRIBILE, *Giuseppe Uberto Valentini e i restauratori friulani di Antonio Bertolli (1875-1894)*, pp. 153-163; M. MERLONGHI, *Tito Venturini Papari*, pp. 165-179. *Restauratori e restauri in archivio*, II, *Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo*, a cura di G. BASILE, Firenze, Nardini Editore, 2005 con i seguenti saggi: S. PARCA, *Domenico Brizi*, pp. 11-40; M. CASTRACANE, *Alfredo Casagrande Stano*, pp. 41-52; A.M. PETROSINO, *Sidonio Centenari*, pp. 53-75; M.V. THAU, *Ulisse Forni*, pp. 77-92; A. POMPEI, *Orfeo Orfei*, pp. 93-108. *Restauratori e restauri in archivio*, III, a cura di A. LONATI, Saonara (PD), 2006, con i seguenti saggi: F. MANOLI, *Luigi Cavenaghi*, pp. 9-52; L. DEL DUCA, *Bruno Bearzi*, pp. 53-82; G. MAFFEIS, *Andrea Mandelli*, pp. 83-118. *Restauratori e restauri in archivio*, IV, a cura di A. LONATI, Saonara (PD), 2008 con i seguenti saggi: M. VAZZOLER, *Santino Tagliafichi*, pp. 11-52; P. PETRIOLI, *Scipione Cresti*, pp. 5360; F. VALENTINI, *Eugenio Cisterna*, pp. 61-73. *Restauratori e restauri in archivio*, V, Saonara (PD), 2009, con i seguenti saggi: I. MASI, *Gaetano Bianchi*, pp. 9-80; S. CECCHINI, *Luigi Bartolucci*, pp. 81-138.

14 Il Comitato Scientifico, il Gruppo Tecnico-scientifico (composto da studiosi ed esperti con competenze di carattere sia umanistico che tecnico-scientifico - storici dell'arte, archivisti, esperti di Banche-Dati e di sistemi informativi - ha il compito di sviluppare gli indirizzi indicati dal Comitato Scientifico, in particolare per l'architettura logica e gli sviluppi software delle basi dati, per le problematiche di integrazione ed interoperabilità tra i diversi moduli del progetto e verso omologhe risorse in rete; per l'allineamento agli standard archivistici e di catalogazione esistenti, per la realizzazione e la gestione dell'interfaccia verso la rete) e il Comitato di Redazione (coordinamento, assistenza e consulenza ai vari Gruppi di Ricerca e Schedatura RES.I. e Gruppi di Lavoro Archivistico, controllo formale e qualitativo del rispetto degli standard dei dati, in relazione all'integrità generale dell'informazione ricevuta, redazione e aggiornamento della manualistica, coordinamento dei lavori in corso per favorire lo scambio di informazioni ed evitare sovrapposizioni tra le attività dei ricercatori/schedatori, assistenza per eventuali quesiti e problematiche tecniche da parte dei ricercatori/schedatori, rapporti con l'utenza.

15 A questo proposito a breve dovrebbe finalmente concretizzarsi la pubblicazione dell'edizione integrale del 1894 del «manuale» di Giovanni Secco Suardo, di cui ormai da decenni si trova solo una straziata e straziante edizione. Un ulteriore stimolo a tale pubblicazione ci viene da Dresda dove, con la supervisione di Ulrich Schiessl, la restauratrice Bettina Achsel Lenz ha curato una traduzione in tedesco del «manuale» del 1894.

Il restauro del ciclo di Ester del soffitto della chiesa di San Sebastiano di Venezia

Giulio Manieri Elia

1 La vicenda conservativa

Interventi di tutela e conservazione sulle tele del soffitto della chiesa di San Sebastiano, raffiguranti il *Ripudio di Vasti*, l'*Incoronazione di Ester* e il *Trionfo di Mardocheo*,¹ sono precoci e nascono in relazione alla straordinaria considerazione in cui sono tenute le opere di Paolo Veronese in chiesa, come testimonia la prassi di eseguirne copia. Tale uso doveva essere divenuto così abituale da sollecitare interventi di tutela da parte del Consiglio dei Dieci. Nel 1670 viene emanato un provvedimento per disincentivare la costruzione di impalcature necessarie all'attività dei copisti.² Oggetto di copia sono naturalmente anche le tele con le storie di Ester; il *Ripudio di Vasti* viene disegnato e inciso da Giuseppe Maria Vitelli, l'anno precedente l'emanazione del provvedimento.³ L'interesse per i dipinti della chiesa sollecita anche forme di attenzione conservativa così, nel 1762, si sceglie la strada di un superficiale lavacro su opere che non ci è dato conoscere: «*furono rinfrescate da mano perita col l'applicazione unicamente della spongia*».⁴

Dal XIX secolo la documentazione archivistica ci permette un notevole approfondimento conoscitivo sulla vicenda conservativa mentre ulteriori informazioni possiamo trarre dalle indagini materiali sulle opere, favoriti in questo dal recente restauro.⁵

Il primo intervento documentato è della primavera del 1824. Nell'inverno di quell'anno danni alla copertura creano infiltrazioni e percolamento d'acqua all'interno. Il governo approva la spesa per risarcimenti al tetto chiedendo, in contempo, all'Accademia di Belle Arti di valutare l'intervento sulle tele del soffitto. Si apprende, infatti, che due dipinti risultano danneggiati; per questi si stabilisce di provvedere alla sostituzione del telaio e al consolidamento del supporto e degli strati pittorici mediante apposizione di una tela di rifodero.⁶ Identifichiamo uno dei dipinti nell'*Incoronazione di Ester* poiché si parla di un «quadrato alto braccia $4\frac{1}{2}$ largo $4\frac{3}{4}$ » mentre il secondo, definito semplicemente: «ovato alto braccia $6\frac{1}{2}$ largo $4\frac{1}{2}$ compreso il più della larghezza del telaio posticcio», si può riconoscere nel *Ripudio di Vasti* quello che, delle due opere di formato ovale, porta le tracce di antiche cadute di colore.⁷ Risulta evidente, da questa nota, come l'acqua percolata dal tetto

avesse creato, a contatto con la preparazione delle tele a gesso e colla, distacchi e cadute di colore. Passando dalle informazioni archivistiche a quelle materiali, si può credibilmente ritenere che l'intervento di foderatura si dovette estendere anche al terzo dipinto che presentava, prima della rimozione nell'attuale restauro, una tela di rifodero della medesima natura delle altre.

Gli interventi conservativi successivi hanno come oggetto la superficie pittorica, a cominciare da quello affidato a Lattanzio Querena e Sebastiano Santi nel 1832.⁸ I due pittori restauratori intervengono, tra l'altro, sulla stesura originale del cielo con una completa e compatta ridipintura che, alteratasi negli anni, ha fortemente compromesso la corretta lettura delle profondità e dei rapporti prospettici nelle figurazioni, nonché l'equilibrio cromatico complessivo delle tele.⁹ È probabile che la scelta di riproporre un tono blu per il cielo sia stata guidata dalla presenza, sul colore originale, di una strato di materiale organico, probabilmente una colla, che, alteratosi nel tempo, era divenuto di colore giallastro.

Il secondo intervento pittorico risale agli anni prossimi ai restauri radicali condotti in chiesa sulle strutture e sulle decorazioni. Nel 1863, le tele del soffitto, prima dell'avvio di tali lavori, vengono prelevate e ricoverate nelle Gallerie dell'Accademia dove, su proposta del conservatore Andrea Tagliapietra, vengono riunite, in una delle due *Sale della Scultura*,¹⁰ agli altri capolavori di Veronese esistenti in museo. L'intervento, che si deve ritenere limitato ad alcuni ritocchi, viene condotto da Paolo Fabris, conservatore di Palazzo Ducale.¹¹ I dipinti vengono quindi restituiti alla chiesa nel 1874, dopo la conclusione del restauro sugli affreschi che eseguì Guglielmo Botti.¹²

Allo scadere del secolo le tele risultano in buone condizioni conservative;¹³ poco dopo, il 7 aprile del 1915, vengono nuovamente rimosse dal soffitto e condotte in Ca' Pesaro per essere protette durante gli eventi bellici.¹⁴

La pubblicazione della relazione di restauro di Leonetto Tintori, nella monografia su Paolo Veronese di Terisio Pignatti, ha reso accessibili le informazioni sull'intervento di restauro successivo che si apprende ancora piuttosto limitato: pulitura superficiale con rinnovamento della vernice, senza rimuovere le pesanti ridipinture ottocentesche.¹⁵

In conclusione la vicenda conservativa, come documentata, ci testimonia tre interventi di restauro pittorici: nel 1832; intorno al 1863 e nel 1966; di questi solo uno si può considerare veramente invasivo, quello del 1832.

2 Il restauro attuale

I dipinti sono stati smontati dalla collocazione originaria e condotti, nell'ottobre 2008, nel laboratorio della Soprintendenza alla Misericordia; qui sono state avviate, prima dell'intervento vero e proprio, una serie di operazioni conoscitive e una campagna di indagini scientifiche che, protrattesi per tutto il 2009, sono state condotte da un *équipe* di tecnici comprendenti i restauratori, i ricercatori del laboratorio nonché dai principali istituti italiani attivi nella diagnostica artistica.¹⁶ I lavori di restauro, veri propri, sono stati ultimati nel dicembre 2010.

Le condizioni conservative delle tele di rifodero sono apparse subito molto compromesse; apposte sul retro nel 1824, risultavano sfibrate e prive di capacità adesiva e ciò soprattutto lungo i bordi e in corrispondenza di alcune estese macchie scure di umido, chiaro indizio del contatto con acqua percolata dal tetto. Le tele originali, al contrario, si presentavano in uno stato piuttosto buono, in gran parte dovuto alla straordinaria qualità dei materiali. Le aree figurate erano prive di lacerazioni o mancanze o cedimenti nelle giunzioni tra pezzature; totalmente diversa la situazione sui bordi che risultavano crivellati e lacerati per effetto delle reiterate chiodature, eseguite in occasione di successivi smontaggi dei dipinti dai telai.

Venendo al fronte, la vernice, spesso e discontinua, apposta nel restauro del 1966, risultava molto ossidata e così alcuni ritocchi che, rinvenuti sopra di essa, testimoniavano un successivo e non documentato intervento di revisione estetica.

Le lacune più rilevanti, causate dagli effetti di antiche infiltrazioni d'acqua (presumibilmente quelle dell'inverno del 1824), interessano soprattutto il margine inferiore, il cane e la veste verde della protagonista nell'*Incoronazione di Ester* e nel *Ripudio di Vasti*: il viso, la mano sinistra e la veste della protagonista; il pannello giallo del musicista in primo piano; il polpaccio destro, la veste e il bastone della figura di spalle che sottrae la corona a Vasti nonché il manto azzurro del personaggio all'estrema destra. Alcune cadute di modesta entità interessavano, su tutti e tre i dipinti, le giunzioni di tela dei supporti e, come accennato, i bordi.

I pigmenti originali maggiormente alterati o abrasati, in larga parte per una loro strutturale fragilità esecutiva, sono risultati: le campiture azzurre dei cieli (eseguite con smaltino), alcune stesure giallo arancio (realizzate con *realgar* e orpimento), e marginalmente alcuni panneggi verdi o azzurri.

Sono comparse, dopo la rimozione delle vernici ossidate, minuscoli, ma particolarmente persistenti, puntini neri traccia estensiva di deiezione animale.

La mancanza di adesione tra tela originale e di rifodero, nonché la condizione conservativa del tessuto di quest'ultima, ha reso indispensabile, venendo al restauro attuale, la sua sostituzione. L'operazione ha preceduto gli interventi sulla superficie pittorica avviati con la rimozione della vernice che, risalente all'intervento di Tintori, copriva velature di restauro pigmentate, ritocchi o ridipinture, anche consistenti e coprenti l'originale, residui di più antiche verniciature. Si è dunque proceduto alla rimozione di queste sovrapposizioni, con successivi passaggi di solvente. Complessa la pulitura delle campiture gialle, a base di orpimento, dove essendosi parzialmente integrati colore originale, fortemente decoeso, e colore di restauro, si è proceduto ad un più cauto alleggerimento dello strato sovrapposto.

L'intervento su cui più a lungo si è meditato è stata la rimozione delle ridipinture sui cieli e pertanto la pulitura di quest'area è stata lasciata a conclusione del restauro. Così è risultato evidente, una volta recuperata la straordinaria cromia originale nelle aree figurative, come questa sovrapposizione, piatta ed uniforme, non solo non si intonava più con il brillante colore originale emerso ma, scontornando rigidamente le figure, annullava le profondità e i corretti rapporti proporzionali e prospettici. Numerosi saggi di pulitura di formato ridotto, eseguiti in più punti della superficie dei cieli, nonché l'analisi di campioni di colore, appositamente prelevati, avevano del resto documentato l'esistenza ovunque, sotto la ridipintura a base di blu di Prussia e sotto quello strato di colore giallo di cui si è accennato, una campitura originale, realizzata con una miscela a base di biacca e azzurro di smalto. Quest'ultimo, usato già in quantità molto scarsa, è risultato notevolmente sbiadito, a causa della sua utilizzazione in legante oleoso. Valutata la consistenza del colore originale presente, ancorché in gran parte alterato e poco brillante, e tenuto conto del profondo condizionamento che questo strato di ridipintura causava alla percezione dell'immagine, si è deciso di procedere alla rimozione. Rimosso questo strato si è passati all'asportazione del successivo strato di colore giallastro interposto tra il cielo originale e la sua ridipinta.

Prima di procedere all'integrazione pittorica, sono state rimosse meccanicamente le stuccature eseguite nel restauro antecedente, lungo i bordi. Le stuccature sono state quindi rinnovate talvolta a pennello, considerata l'esiguità locale nello spessore degli strati pittorici e di preparazione.

Dopo la verniciatura della superficie, l'integrazione delle lacune profonde, preventivamente stuccate, è stata condotta a tono con colori ad acquarello dapprima e a vernice poi; il rischio di incorrere in interpretazioni figurative arbitrarie ha spinto ad evitare di completare le

lacune più estese che sono state lasciate con tela a vista e abbassamento di tono. Lungo e capillare il lavoro locale volto alla ricucitura dei disturbi sulla superficie pittorica, come l'emersione della tela effetto dell'abrasione nelle puliture del passato.

A conclusione del restauro, è risultato un notevole recupero delle cromie originali, del corretto equilibrio e delle profondità anche se i cieli risultano ora di una intonazione più tenue di quanto non dovesse apparire in origine.

3 La tecnica esecutiva

Il supporto originale è realizzato, in ogni dipinto del ciclo, mediante giunzione di tre pezzature di tela di lino, ad armatura a *spina di pesce*, di larghezza compresa tra 97 e 107 cm. Le pezzature sono disposte in verticale, per le due opere di formato ovale, e in orizzontale per quella quadrata. La preparazione è a gesso e colla ed è stesa in strati estremamente sottili a colmare le sole discontinuità tra trama e ordito; questa soluzione tecnica evita la creazione di accumuli di materiali, vulnerabili in superfici pittoriche di questa estensione, soprattutto per tele appese a faccia in giù.¹⁷

Sulla preparazione è posto uno strato di colla animale, per ridurre l'assorbimento del legante pittorico, quindi una imprimitura sottile a base di biacca; esistono campiture di coloritura omogenea che possono considerarsi basi cromatiche. Nell'*Incoronazione di Ester*, ad esempio, la dama, all'estrema sinistra, è dipinta su di una base di colore arancio mentre le figure virili, all'estrema destra, su di una stesura marrone.

Il disegno preparatorio di Veronese è apparso quasi ovunque nelle indagini riflettografiche e radiografiche.¹⁸ Se è più che probabile, data la straordinaria complessità di questi soggetti, che Veronese si sia avvalso, per l'elaborazione delle composizioni, di studi preliminari su carta,¹⁹ non sono apparsi indizi certi dell'uso di sistemi di trasferimento meccanico da disegno, come quadrettature da bozzetti in scala o trasporto da cartoni. Il disegno, eseguito con straordinaria libertà, sicurezza, scioltezza, insomma con controllo assoluto del mezzo, è realizzato con tecniche diverse: a carboncino, riconoscibile per il tratto discontinuo come sgranato; forse mediante ausilio di tratti sottili a biacca; attraverso incisioni con uno strumento a punta; i tratti a pennello sono i più estensivi e visibili, localmente anche ad occhio nudo, forse perché appartenenti ad una secondo passaggio sopra i tratti a carboncino.

Il disegno del volto di Vasti ha una costruzione geometrica a mano libera; alcune linee di contorno precisano, molto liberamente, l'andamento

dell'ovale mentre una linea centrale verticale, intersecata da alcune linee curve parallele alla fronte, definiscono la posizione degli occhi e la radice del naso. Così le linee di costruzione delle architetture del fondo, incise con una punta, sono tracciate, anche qui, in modo libero forse addirittura senza l'ausilio di strumenti per il controllo del tratto.

Venendo alle stesure pittoriche, esse sono stese con pennellate ad impasto corposo o velatura in campiture di quantità piuttosto contenuta, tanto che la trama della tela è visibile pressoché ovunque. Gli incarnati e le stoffe sono realizzati disponendo dapprima stesure di colore, che costruiscono in genere il mezzo tono, e tornando poi sopra con i massimi chiari e i massimi scuri mediante tratti estremamente rapidi e sicuri. Acute e stringenti le parole di Anton Maria Zanetti nel definire questa modalità esecutiva: «il suo dipingere [di Paolo Veronese] fu come lo scrivere d'una perita mano»,²⁰ «abbozzava egli i suoi quadri, e specialmente i panni con certe masse piane, e quasi d'una sola bassa mezzatinta, che serviagli come di foglio, scrivendovi poi sopra le pieghe con lumi ed ombre, maneggiate da quel suo fino e franco pennello». ²¹

Di estremo interesse sono i ripensamenti eseguiti sia in fase di disegno preparatorio che di stesura pittorica ultimata. Si tratta, per lo più, di correzioni o aggiustamenti dovuti alla revisione della complessa costruzione prospettica ma anche, parrebbe, a scelte di tipo narrativo. La dama, all'estrema sinistra del corteo per l'*Incoronazione di Ester*, aveva la testa già completamente realizzata e reclinata con atteggiamento deferente al cospetto di Assuero. Nel ripensamento viene rialzata si potrebbe ipotizzare per agevolare lo sguardo dello spettatore verso il centro della scena.

I cambiamenti più rilevanti sono nella scena con il *Ripudio di Vasti* qui l'architettura di fondo viene spostata verso sinistra, forse per una correzione prospettica; tuttavia la cornice, inizialmente concepita in modo più semplice, viene completata con una trabeazione fortemente aggettante realizzata, come ipotizzato da Lorenzo Finocchi Gherzi, su modello di quella della Biblioteca Marciana, per rendere omaggio a Jacopo Sansovino.²²

La testa del paggio nel *Ripudio di Vasti*, credibilmente voltato verso sinistra e verso il basso – come conviene a chi scende una scala –, viene ripensata, rivolta verso la protagonista, su di una base a biacca che cancella la precedente stesura e con l'ausilio di pochi tratti sommari di disegno. Nella stessa scena, la figura maschile in basso, identificabile come musicista per lo strumento a percussione che ha accanto e che rimanda ai festeggiamenti nel palazzo di Assuero, aveva inizialmente la testa piegata verso sinistra e molto prossima a quella del cane. Anche il volto di quest'ultimo viene riedito rialzato verso destra, senza disegno e

sfruttando la tonalità sottostante. Questa scelta crediamo sia condotta da motivazioni narrative. Il musico infatti, inizialmente concepito con il volto prossimo al cane, risultava completamente isolato dal resto della scena. Nella revisione della composizione, egli, guardando verso il paggio, che a sua volta si volge in direzione di Vasti, viene ricongiunto alla composizione generale ma soprattutto, attraverso i due ripensamenti, Veronese costruisce una scala di sguardi che, seguendo diagonalmente, agevola la nostra attenzione dal cane, al musico, al paggio fino a Vasti, protagonista della drammatica cacciata.

Note

1 Il *Ripudio di Vasti*, tela ovale, 410×295 cm; *l'Incoronazione di Ester*, 300×300 cm; il *Trionfo di Mardocheo*, tela ovale, 410×295 cm. Il restauro dei dipinti è stato presentato al pubblico in occasione della mostra *Veronese. Le Storie di Ester rivelate*, a cura di G. Manieri Elia, Venezia, Museo di Palazzo Grimani, aprile-luglio 2011. Il presente testo è in larga parte tratto dai saggi contenuti nel catalogo: G. MANIERI ELIA, *Le Storie di Ester: ideazione e fortuna critica*, in *Veronese. Le Storie di Ester rivelate*, Venezia, 2011, pp. 70-75 e G. MANIERI ELIA, *Vicenda conservativa delle Storie di Ester*, in *Veronese. Le Storie di Ester rivelate*, pp. 77-83.

2 «Sotto pena della pubb. indignatione in occasione di far copiar quadri esistenti nella vostra chiesa o Monasterio non dobbiate premettere che queste siano prese altro che stando in terra, senza acconsentir mai che sia eretto a tal effetto alcun palco o cosa simile»; E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, 7 voll., Venezia, G. Orlandelli, 1824-1853, IV, p. 149. L'uso di eseguire copie crea intralcio alle funzioni, come richiamato in una seconda ordinanza emanata per regolarizzare tale attività, su opere che non ci è dato purtroppo conoscere: «nel 21 marzo 1673 onde non fosser prese le copie in tempo che si celebrano i divini offiti; né più che da un solo pittore per volta» CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, p. 149.

3 P. TICOZZI, *Le incisioni di Veronese*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 20, 1975, 3/4, pp. 6-89 (in part. p. 19, n. 29) e *Paolo Veronese e i suoi incisori*, catalogo della mostra, a cura di P. TICOZZI, T. PIGNATTI, Venezia, 1977, n. 24.

4 CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*.

5 Restauro condotto, presso il laboratorio scientifico della Soprintendenza e su finanziamento di Save Venice Inc., da Lucia Tito e collaboratrici dalla Coop. CBC (Conservazione dei Beni Culturali) di Roma. L'intervento sul supporto e la foderatura si deve a Matteo Rossi Doria di Roma; le fotografie a Matteo Defina e la Direzione dei lavori a chi scrive. Informazioni sull'intervento in C. BERTORELLO, L. TITO, *Appunti per un'analisi materiale*, in *Le Storie di Ester rivelate*, pp. 85-95.

6 Note della Delegazione Provinciale all'Accademia di Belle Arti, 22 marzo e 10 aprile 1824, Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Venezia (ASABAVE), *Atti dell'Accademia*, 1824, b. 22.

7 Minuta di spesa firmata dal Conservatore Accademico, novembre (?) 1824, ASABAVE, *Atti dell'Accademia*, 1824, b. 22.

8 I due pittori, molto attivi in quegli anni anche nei restauri, vengono saldati il 24 gennaio 1832. Nota dei pittori alla fabbrica. Archivio parrocchia dei Santi Gervasio e Protasio, *Fabbricera*, *Atti d'Ufficio*, fasc. v.

9 Già Leonetto Tintori, nella sua relazione di restauro, faceva risalire la ridipintura

del cielo all'intervento di Querena e Santi. L. TINTORI, *Nota tecnica* in T. PIGNATTI, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia*, Milano, 1966, pp. 101-120 (in part. p. 115).

10 Si trattava di due ambienti pressoché quadrati, creati con la divisione a metà del primo piano della chiesa della Carità nel complesso della Gallerie dell'Accademia.

11 Nota dell'Accademia al Prefetto, 27 aprile 1874, ASABAVE, *Atti diversi, Carte Botti*, b. 175.

12 Minuta dell'Accademia di Belle Arti alla Prefettura, 10 aprile 1874, ASABAVE, *Atti diversi, Carte Botti*, b. 175.

13 *Dorsoduro*, volume manoscritto, 22 aprile 1898, f. 54, n. 4. Archivio della Soprintendenza Speciale per PSAE e per il Polo Museale della città di Venezia e dei Comuni della Gronda lagunare (ASSPSAE e PM).

14 Verbale del parroco della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio con la consegna delle opere al Comune che le gira al Governo tramite Gino Fogolari, Soprintendente alle RR. Gallerie, 7 aprile 1915 e minuta di Fogolari alla Fabbrica della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio con accluso elenco manoscritto, 20 giugno 1915, ASSPSAE e PM, *Archivio corrente, Chiesa di San Sebastiano*.

15 TINTORI, *Nota tecnica*.

16 Le riflettografie all'infrarosso sono state eseguite da Claudia Daffara dell'Istituto Nazionale di Ottica di Firenze (INOA) e le radiografie da Claudio Seccaroni, Pietro Moioli e Attilio Tognacci dell'ENEA. Le indagini XRF e le analisi del pigmento sono state condotte da Enrico Fiorin del laboratorio scientifico della Soprintendenza diretto da Ornella Salvadori.

17 Le informazioni sulla composizione degli strati pittorici, si devono alle osservazioni fatte dal dott. Enrico Fiorin del laboratorio di restauro della Misericordia, sui campioni prelevati dal dipinto.

18 Nell'identificazione del disegno è stato particolarmente utile poter disporre di entrambe le indagini, integrando le informazioni con la comparazione.

19 Della fase elaborativa su carta di queste composizioni sono stati identificati due soli studi conservati a Parigi e Berlino. Il primo disegno relativo al *Trionfo di Mardocheo* e all'*Incoronazione di Ester*, penna e inchiostro bruno, 150×177 mm, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 38926. R. COCKE, *Veronese's drawings. A catalogue raisonné*, Londra, Sotheby Publications, 1984, n. 5, pp. 46-50; W.R. REARICK, *Incoronazione di Ester e Trionfo di Mardocheo*, in *Paolo Veronese disegni e dipinti*, catalogo della mostra, a cura di A. BETTAGNO, Venezia, 1988, n. 3, p. 51; F. VIATTE, *Dessin de Véronèse pour San Sebastiano*, «*Artibus et Historiae*», XXVIII, 2007, 55.1, pp. 87-98. Il secondo disegno relativo al *Trionfo di Mardocheo*, penna e inchiostro, 126×113 mm, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, kdz 26357. R. COCKE, *A preparatory drawing for the «Triumph of Mordecai» in San Sebastiano, Venice*, «*The Burlington Magazine*», 114, 1972, pp. 322-325. R. COCKE, *Veronese's drawings* e W.R. REARICK, *Trionfo di Mardocheo (recto)* e *Studi architettonici (verso)*, in *Paolo Veronese*, n. 4, pp. 51-52.

20 A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche*, Venezia, Albrizi, 1771, p. 164.

21 ZANETTI, *Della pittura veneziana*.

22 L. FINOCCHI GHERSI, *Venezia nel Cinquecento. Maniera e decorazione*, in *Le Storie di Ester rivelate*, pp. 31-41 (in part. p. 39).

Veronese a San Sebastiano: i restauri delle tavole del soffitto

Amalia Donatella Basso

Nel 1556 Paolo Veronese s'impose all'attenzione di Venezia con il soffitto della chiesa di San Sebastiano.¹ Nell'esecuzione diede il meglio di sé realizzando la più nuova tra le decorazioni degli edifici religiosi presenti in laguna.

La struttura è opera complessa, eseguita esclusivamente in legno; lavoro di carpenteria straordinaria. È una costruzione grandiosa formata da elementi lignei e tavole piellate. Materiali poveri, nobilitati e trasformati tant'è che, a chi li osserva, sembrano fatti d'altro. Simulano cornici di pietra intagliate, marmi pregiati che circoscrivono episodi di vita religiosa e simboli cristiani. L'intera superficie è dipinta e dorata, in ogni parte, anche le più nascoste, quelle che non si possono vedere dal basso, con splendido intento decorativo. Si compone di elementi fissi dipinti a olio e a tempera direttamente sul tavolato già posto in opera e di altri che, eseguiti a cavalletto, furono poi posizionati poggiandoli semplicemente sui bordi delle cornici aggettanti: gli otto lunghi pannelli con *Angioletti affacciati a balaustate e festoni vegetali* e le *Virtù* agli angoli, anch'esse realizzate a olio (figg. 1-2). Al centro sono le tre grandi tele con le *Storie di Ester*. Le pitture rappresentano grandi figure di *Vittorie*, grottesche, motivi vegetali, soggetti figurativi e decorativi. Tutte le parti rilevate, alcune di considerevole sporgenza, comprendono elementi scolpiti e dorati tratti dal repertorio classico: rosette, astragali, fusarole, sfere, dorati a guazzo.

Paolo Veronese firmò il contratto per l'esecuzione del soffitto il primo dicembre 1555. La doratura, probabilmente l'ultima delle operazioni relative a quell'intervento, ebbe inizio il 29 maggio 1556 e si concluse il 7 ottobre, dunque, il lavoro si protrasse per un totale di 130 giornate, comprese le domeniche. Un tempo esiguo per un'impresa impegnativa e molto vasta condotta dall'*indorador* maestro Bortolomio, che utilizzerà allo scopo ben 9.242 fogli d'oro (*pece*, pezzi). Quantità rilevante. Complessivamente per «la indoratura et l'oro»² verranno pagati ben 154 ducati mentre al pittore, per l'opera dell'intero soffitto, verranno corrisposti 186 ducati,³ 36 in più dei 150 previsti nel contratto. Dunque i due impegni economici, si era previsto, avessero costi analoghi. Per fare un paragone si consideri che la doratura realizzata nella sagrestia, superfici molto più modeste in verità, richiese soltanto 39 giorni, dal 14 ottobre al 21 novembre 1555. Quello dell'aula è lavoro di notevole complessità

sotto l'aspetto architettonico, spettacolare, che non ha pari con gli altri che si andavano realizzando in quegli anni mentre sarà d'esempio per quelli a venire. Il soffitto della sagrestia della stessa chiesa, con l'*Incoronazione della Vergine*, gli *Evangelisti e angioletti*, prima opera del maestro veronese nel complesso conventuale, finito da poco, eseguito su una superficie per lo più piana, è ben altra cosa. Va considerato però che, quest'ultima struttura, era stata predisposta un ventennio prima dal *marangon* Luca di Ricci. Egli aveva condotto le opere tra il 27 gennaio 1544, giorno in cui fu stipulato il contratto e il maggio 1546, data in cui fu saldato il conto.⁴ In questo caso si tratta di un lavoro di vecchia ideazione che certamente prevedeva una decorazione semplice, molto diversa da quanto verrà posto in atto due decenni dopo. Dal confronto, inevitabile per la contiguità dei luoghi e la prossimità dei tempi d'esecuzione, balza evidente la straordinaria evoluzione del linguaggio architettonico avvenuto in quel torno d'anni e le conseguenti novità pittoriche. Il passo è enorme, straordinario. L'effetto complessivo non ha confronto. Nonostante il grande sforzo compiuto da Veronese per conferire profondità di visione, per sfondare con artificio la modesta altezza della sagrestia, quattro metri appena contro i circa tredici di quello dell'aula, utilizzando, allo scopo, anche scorci arditi. Possiamo immaginare che, forse, l'esempio più vicino al soffitto di San Sebastiano potesse essere quello della chiesa della Madonna dell'orto che è andato perduto e ci è noto soltanto tramite un disegno suggestivo, poco più di uno schizzo.

Ridolfi, ne *Le meraviglie dell'arte*, scrisse «compiute le pitture per la novità della struttura [e] per le opere singolari di Paolo non essendosi vedute per lo innanzi simili bellezze, nei cieli dei templi, vi concorse numero popolo ad ammirarle». ⁵ Dunque le pitture incantarono gli astanti proiettando il loro immaginario verso luoghi celesti aperti su spazi sino ad allora inesplorati, popolati di presenze dense di significati, ricche di fascino, incantevoli. Ma quanto veniva espresso, con convinzione e immediatezza, traeva forza e risalto dalla «struttura», una «cornice architettonica» che esaltava l'assunto e conferiva valenze scenografiche inusitate, potenti.

Le novità dell'impresa artistica, così riuscita e tanto apprezzata, sarà foriera di eccezionali sviluppi a venire, taluni, all'epoca, certamente inimmaginabili.

Piano iconografico, espressione pittorica e struttura, a San Sebastiano, si fondono in un tutt'uno e non finiscono di stupire, ancor oggi, per complessità tecnica, per la genialità di talune soluzioni, limpidezza di dettato, commovente freschezza e immediatezza; velocità esecutiva. E per la felicità del risultato.

I dipinti imitano materiali diversi e l'artista si avvale di tecniche dif-



1. Paolo Veronese, *Angioletti affacciati a balastrate che sostengono festoni vegetali*, Venezia, chiesa di San Sebastiano, soffitto ligneo
2. Paolo Veronese, *Angioletti*, particolare, Venezia, chiesa di San Sebastiano, soffitto ligneo

ferenti per conseguire gli effetti più ricercati e un'impressionante verosimiglianza con il mondo reale. Vi rappresenta oro e bronzo, marmi pregiati e pietra, cammei, rilievi scolpiti, personaggi che sembrano prendere vita, vegetali. E come sfondo squarci di cielo azzurrino solcato da nubi rosate.

Il primo dicembre 1555 il priore, fra' Bernardo Torlioni,⁶ e Paolo Caliarri sottoscrivono il contratto, che ci è pervenuto, nel monastero di San Sebastiano. Torlioni, uomo avveduto, affidabile e intelligente, per realizzare

il suo sogno, una chiesa bellissima dove, sulle superfici, si sviluppasse un percorso dottrinale chiaro, concreto, si era rivolto al concittadino in cui aveva riposto ogni fiducia.⁷

Nell'atto si fa esplicito riferimento a «li tre quadri principali che è di mezo al suo sufittà [le Storie di Ester] che va a figure et oltra le octo marche che va da le bande [le tavole allungate lungo il perimetro con angioletti affacciati alle balaustre e festoni vegetali] et li quatro tundi et tutte le chiozole [motivi decorativi] che li andarà et farà bisogno, a tutte sue spese de colori de tutte le sorte secondo li conviene et finir ogni cosa a olio. Et noi li diamo la tella e telari et per pretio de ditta opera li damo ducati numero cento et cinquanta [...] et ne promette che seremo serviti, satisfati et contenti [...]».⁸ Pare chiaro dunque che, a quella data, la struttura lignea fosse già stata realizzata o fosse prossima al completamento. Lo stesso dicasi per il piano iconografico il cui progetto, almeno di massima, era senz'altro già stato concepito tant'è che, Torliani, specifica che le tele rappresenteranno «figure».

Ma è mia convinzione che, al momento di affrontare l'impegno del soffitto dell'aula il pittore avesse messo a punto un progetto di decorazione più vasto, relativo a tutte le superfici interne del sacro edificio. È probabile che il priore gli avesse palesato l'incarico futuro per la realizzazione del quale, forse, non c'erano ancora i mezzi economici necessari. Dunque restava momentaneamente in sospeso, in attesa di tempi migliori.

Erano passati cinquant'anni da quando i frati avevano dato inizio alla costruzione della nuova chiesa che sarà edificata da Antonio Abbondi, lo Scarpagnino, e dal suo compagno maestro Francesco. Anche sotto il profilo economico le cose erano cambiate, e di molto. Si consideri che, allo scopo di raccogliere denaro, il 18 aprile 1506, i religiosi avevano annotato persino il pagamento, in verità modesto, di «soldi 4» per «comperare un rodolo de carta da cerchare la elemosina», cioè dove avrebbero annotato le ricevute di quel poco che andavano raccogliendo per via. E la scrupolosità, la diligenza nella contabilità che si spinge sino a tener conto di spese, infinitesimali rispetto a quanto necessario per l'erezione del sacro edificio, per l'acquisto di un po' di carta per scrivere, pervenuta a distanza di oltre cinquecento anni, induce alla riflessione. Nel tempo la situazione era cambiata di molto. Eminentissimi personaggi avevano eletto la chiesa gerolimina a luogo della propria sepoltura. A Marcantonio Grimani venne concesso di costruire una cappella che fu terminata prima del 1552. Le due contigue verranno completate di lì a poco. Il 10 gennaio 1556 testerà Livio Podacattaro, arcivescovo di Nicosia (Cipro), che dispone «chel corpo nostro sii sepolto nella chiesa de frati de San Sebastiano [...] a quali vogliamo sii dato [...] ducati cinquecento». Aveva casa

poco distante in parrocchia di San Raffaele, era personalità eminente e possedeva notevoli ricchezze. Il Capitolo dei frati aveva concesso nel 1533 la cappella a sinistra della maggiore alla nobildonna Orsa Lando.⁹ L'acquisizione di spazi e cappelle da parte di membri di illustri, doviziose casate, determinò le conseguenti rilevanti entrate economiche che saranno destinate alla decorazione degli interni.¹⁰

Non si può dire quale livello di definizione potesse avere il progetto complessivo ideato da Paolo Veronese all'origine del suo impegno nella chiesa, che diverrà il suo «tempio» e dove sarà sepolto. Non vi sono documenti o disegni che lo attestino, ma lo si può immaginare esaminando il contesto generale, così come anche oggi si può vedere, per quanto assai ridotto in dimensioni rispetto alla redazione originaria. Né, forse, mai si saprà il significato complessivo di quel dettato che non viene mai compiutamente descritto da nessuno e che andrà precocemente perduto. L'insieme, quanto rimane, si consideri infatti che del ciclo dipinto dal maestro e dalla sua bottega nella chiesa sopravvive soltanto una metà circa essendo andate distrutte le pitture realizzate su cupola, tamburo, pennacchi e lunette che sovrastano la zona presbiteriale, è concepito come un tutt'uno, una scena grandiosa ed efficace. Lo si può leggere ancor oggi nonostante le devastanti perdite.

È armonico; ricco di rimandi. Dall'alto, dal soffitto, rinvia alle pareti dell'aula e viceversa. Si irradia a coinvolgere ogni luogo. Concepito come una partitura musicale, un testo compiuto e unitario in cui, i ritornelli, vengono ripetuti, amplificati e ripresi, talvolta accennati soltanto, con sapienza e senso della misura. Senza perdere di vista l'idea generale, puntando sul coinvolgimento degli astanti e i risultati ad effetto ottenuti concentrando l'attenzione su episodi esemplari, senza mai cadere nella ripetitività o nel déjà vu.

Il 16 gennaio il pittore riceverà «duchati diece a bon conto dil sofità»,¹¹ come primo acconto. Segno tangibile che testimonia l'apprezzamento dei religiosi. Ma è anche dimostrazione evidente di intenso impegno professionale profuso nel cuore dell'inverno, in un momento che, a causa delle condizioni ambientali, era poco propizio alla conduzione di opere di pittura e di decorazione.

Il soffitto è importante tappa nell'ascesa artistica di Paolo Veronese, allora ventottenne, a capo di una bottega efficiente e affiatata, pronta ad affrontare sfide impegnative, superfici estese. Ma lo è anche per quanto connesso con l'apprezzamento del maestro veronese da parte della committenza veneziana. Raffinata, diffidente, solita a confrontarsi con espressioni artistiche di eccezionale qualità.

Strane vicende quelle del soffitto in relazione al contesto generale. Inaugurò l'impegno dell'artista nella chiesa. Ad esso, mano a mano, fa-



3. Paolo Veronese, *Angioletto*, disegno, Venezia, chiesa di San Sebastiano, soffitto ligneo



4. Paolo Veronese, *Vittoria*, particolare del volto, ripresa in luce infrarossa che evidenzia il disegno sottostante; sono visibili anche i segni d'incisione su legno, Venezia, chiesa di San Sebastiano, soffitto ligneo



5. Bottega di Paolo Veronese, *motivi geroglifici*, Venezia, chiesa di San Sebastiano, soffitto ligneo



6. Bottega di Paolo Veronese, *simboli della passione*, Venezia, chiesa di San Sebastiano, soffitto ligneo

ranno seguito la parte alta delle pareti, il cosiddetto registro superiore, quindi l'inferiore, l'organo, le superfici del presbiterio, le pale d'altare. Tuttavia la grandiosa struttura dipinta, nel corso dei secoli, andò perdendo rilievo e potenza espressiva. Una delle cause principali fu senz'altro quella relativa alle infiltrazioni di acque meteoriche dal tetto, ripetute e devastanti nei secoli, con quanto ciò comportò. Si determinarono lacune nella materia pittorica, si accumulò sporcizia, un degrado diffuso e via via sempre più esteso. Si succedettero numerosi interventi di restauro di cui, a partire dall'Ottocento, si hanno notizie certe. In certi casi furono condotti, addirittura, con tecniche sperimentali. Oltre a ciò pesanti alterazioni cromatiche resero opaco, impastato, poco leggibile un testo di potente espressività, tutto giocato su contrasti cromatici talvolta delicati, talora vigorosi e di grande impatto scenografico. In seguito alla perdita delle pitture di Veronese sovrastanti il presbiterio, di cui pochissimo, quasi nulla si sa, dovette inevitabilmente concentrare su di sé maggiore attenzione. Era tornato a essere il brano figurativo più esteso e visibile dell'opera complessiva. Infatti gran parte delle pitture murarie del registro superiore, confinate come sono entro gli spazi del barco, ad uso esclusivo dei monaci, risultano invisibili dal basso. Si intravedono soltanto, restano misteriosi, appartengono ad un altro mondo. E ancor oggi sono irraggiungibili. Le *Storie di Ester*, pittura altissima, fascinosa, di grande impatto emozionale, proprio a motivo del cattivo stato di conservazione dei dipinti su tavola di cui si compone il soffitto, acquisirono via via maggior risalto. Su di esse andò sempre più concentrandosi ogni attenzione e interesse. Il soffitto ligneo divenne, quindi, poco più di una cornice, sbiadita, appannata, scurita.

Al momento di avviare i lavori di conservazione, nel giugno 2009, molteplici e palesi erano le problematiche che il soffitto presentava. La visione ravvicinata mostrò tutta la precarietà della situazione e rese evidente la presenza di ridipinture che completavano, spesso in modo arbitrario, le perdite di materia pittorica subite nel tempo. I danni più evidenti erano connessi alle cattive condizioni in cui versò il tetto lungo i secoli e alle gravi conseguenze derivate dal percolare dell'acqua meteorica sulla sottostante struttura lignea del soffitto dipinto e dorato. Vi sono documenti che attestano addirittura l'accumulo di neve nel sottotetto, tanto che fu necessario farla spalare. Si pensi allo sgocciolio prolungato e iterato nei secoli e alle conseguenze per le pitture, per i materiali delicati che le compongono, intrinsecamente fragili. Tuttavia, osservando le estese cadute di colore lungo i giunti di connessione delle tavole, dovute a queste ragioni, si rimase stupiti soprattutto di quanto non era andato perduto. Il fenomeno aveva dato luogo anche a grandi macchie biancastre di sali che chiazzavano la pellicola dipinta. Gli elementi dorati ne

avevano risentito al punto che, nell'Ottocento, fu necessario ridorarli. Ma poiché la brillantezza del nuovo oro appariva eccessiva nel contesto, illanguidito, smorto e ingrigo, si ritenne necessario «spegnerlo» con una patinatura brunastra. Il retro delle tavole posizionate lungo il perimetro che raffigurano *Angioletti affacciati a balaustrate* e festoni vegetali era stato irrigidito con traverse che, costringendo il materiale, avevano procurato una fitta serie di fessurazioni e disgiunzioni.

Le operazioni di restauro condotte in passato, compenstrate tra loro, grevi, mal riuscite per non pochi aspetti, che determinarono consistenti alterazioni cromatiche, anche con grande sacrificio del testo originario, modificarono e involgarirono l'equilibrio compositivo dell'insieme. Le vernici ingiallite e ossidate, risalenti anch'esse a interventi trascorsi, offuscavano pesantemente le pitture. A tutto ciò si sommò l'alterazione dello smaltino azzurro impiegato per il cielo. Il celeste chiaro delle origini, realizzato con blu di smalto, pigmento costituito da vetro potassico, molto usato all'epoca, si presenta oggi irrimediabilmente modificato a causa della migrazione del potassio dalla struttura vetrosa del pigmento verso il legante pittorico. Ora ha assunto colorazioni nelle tonalità del giallo e del bruno. Fenomeno diffuso e segnalato nella letteratura scientifica, soprattutto in relazione all'impiego nella pittura a olio mentre, in San Sebastiano, si manifesta anche nelle parti a tempera. In questo caso il danno più manifesto e doloroso è, evidentemente, quello connesso con la percezione visiva che risulta di gran lunga modificato rispetto all'originale. Ma la scienza, per ora, non è in grado di fornire rimedi.

Per tutte queste ragioni si è imposta la necessità di indirizzare la metodologia operativa congiuntamente ad una approfondita campagna d'indagini chimico-fisiche.

L'intervento di conservazione, concluso nel giugno 2011, è stato volto a ripristinare, per quanto fosse possibile, l'aspetto originario determinando il recupero dei complessi effetti spaziali e delle cromie originarie. Tuttavia, incredibilmente, al di là di ogni aspettativa, ha determinato la riscoperta di soggetti mai analizzati prima, né osservati da lungo tempo. Alcuni, anche per la posizione in cui si trovano, risultano essere praticamente invisibili non solo dal basso, ma anche dal barco dei monaci. Punto di vista privilegiato. L'analisi ravvicinata delle superfici ha evidenziato particolarità esecutive singolari, come i segni d'incisione su legno, tecnica inusuale caratteristica piuttosto della pittura a fresco (fig. 3).

L'impiego di tecnologie fotografiche avanzate ha mostrato la presenza di rappresentazioni grafiche particolareggiate sottostanti la redazione pittorica. Le riprese fotografiche in luce infrarossa hanno evidenziato il disegno preparatorio, realizzato a carboncino, su cui verranno stese le velature di colore, e alcuni pentimenti (fig. 4). Taluni rendono esplicita

la foga artistica del pittore e certi aspetti inediti della sua ricerca grafica. Nei lunghi pannelli dipinti a cavalletto sono presenti sia sottili incisioni dirette che definiscono gli elementi architettonici e scultorei che disegni a carboncino che si ravvisano soprattutto nelle parti figurative e nei festoni vegetali. Nei quattro tondi con le *Virtù* si vedono invece solo disegni. In due occasioni sono apparsi al di sotto dei depositi superficiali di sporczia, altrettanti soggetti figurativi nettamente visibili. L'uno, rappresenta una testina infantile, sorta di schizzo che non verrà poi realizzato; l'altro un angioletto, ripreso a pennello più in basso. Le riprese fotografiche in luce ultravioletta hanno evidenziato la presenza di ridipinture, di sostanze, soprattutto quelle di natura organica, contenute in vernici, e nei materiali utilizzati per i ritocchi realizzati nel corso di precedenti interventi di restauro.

Le analisi chimico fisiche hanno confermato l'impiego di differenti tecniche esecutive e, quindi, di leganti diversi. Nelle incorniciature è stato impiegata la colla animale; nelle decorazioni a grottesca, nei festoni violacei e nelle tavolette all'interno delle cornici che rappresentano *simboli della passione e emblemi religiosi* (figg. 5-6), colla a base d'uovo; nei pannelli con *Angioletti affacciati a balaustrate e festoni vegetali* e nelle *Vittorie* l'olio. Anche le modalità di stesura del colore risentono della diversificazione. Così nelle parti a tempera risulta più lineare, piana. In quelle a olio è invece più spezzata e articolata, fatta di sovrapposizioni e di pennellate brevi e vivaci.

Le metodologie di restauro poste in atto erano già state tutte sperimentate in precedenza ma, si sa, ogni caso è una storia a sé stante. Così nella pulitura delle parti dipinte a tempera, che erano caratterizzate da un ingiallimento diffuso, è stato impiegato un gel di agar-agar secondo un procedere relativamente «nuovo», con esiti soddisfacenti.

Ai risultati di cui si è detto sin qui si vanno ora aggiungendo quelli conseguiti con le opere di conservazione delle pitture murali della parete ovest, da poco complete.¹² L'effetto generale, che già si percepisce, è quello di una perfetta sintonia. Frutto della singolare circostanza che ha consentito alla medesima mano di realizzare l'intero ciclo decorativo della chiesa, generato da un progetto unitario; esito insuperato di un'esecuzione perfetta.

Note

1 Il comitato americano Save Venice Inc. ha finanziato il restauro relativo al soffitto, le ricerche e le analisi chimico-fisiche correlate e sta procedendo nell'impegno intrapreso per la chiesa di San Sebastiano. Si è da poco concluso l'intervento di conservazione delle

pitture murali della parete ovest ed è in corso quello del monumento funebre di Livio Podacattaro. Il restauro del soffitto ligneo è stato condotto da Egidio Arlango e dalle sue collaboratrici. Le analisi chimico-fisiche sono state realizzate dalla Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Venezia, Laboratorio Scientifico della Misericordia. La chiesa e l'annesso convento erano dei Giroliminini. Congregazione dei Poveri Eremiti di San Girolamo, fondata da Pietro Gambacorta e Nicola da Forca Palena, che ebbe nel Veneto vari conventi e fu soppressa nel 1933 da Pio XI perché obsoleta. Il convento verrà soppresso nel 1807. Subì varie trasformazioni e, quindi, fu per gran parte demolito. Profondamente mutato è ora sede della Facoltà di Lettere dell'Università Ca' Foscari.

2 Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASve), *San Sebastiano*, b. 93, processo 7.

3 «Io Paulo pitor ho receputo dal reverendo padre prior de San Bastian li sopra ditti danari per intregio [intero] pagamento dela pitura che ho fato nel deto sofità», ASve, *San Sebastiano*, b. 93, processo 7.

4 Il *marangon*, proprio nella sagrestia sarà testimone di Cattaruzza Corner, cui sarà concessa la cappella maggiore della chiesa, al momento di testare.

5 C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, Giovanni Battista Sgava, 1648.

6 Fu priore a San Sebastiano una prima volta nel 1530, poi nel '42, nel '46, nel '55, '58 e ancora negli anni che vanno dal '63 al '67. L. ROGNINI, *Bernardo Torlioni, mecenate di Paolo Veronese, e il nipote Raffaello, pittore e musico*, «Studi Storici Veronesi Luigi Simeoni», XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 143-165.

7 L'anno precedente Veronese aveva eseguito il soffitto della sagrestia.

8 ASve, *San Sebastiano*, b. 93, processo 7.

9 La cappella sino a una decina d'anni fa aveva un pavimento di maiolica invetriata che, rimosso, essendo in cattive condizioni di conservazione, è stato restaurato e ora si conserva alla Ca' d'Oro. Si auspica che possa far ritorno nella chiesa, seppure, per ragioni conservative, posizionato in altro luogo più favorevole.

10 P. RANIERI, *La chiesa di San Sebastiano a Venezia: la rifondazione cinquecentesca e la cappella di Marcantonio Grimani*, «Venezia Cinquecento», XII, 2002, 24, pp. 5-139.

11 ASve, *San Sebastiano*, b. 93, processo 7.

12 Si è dato conto dei primi risultati di restauro nell'ambito dell'VIII e del X Congresso Nazionale del Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation (Venezia, Palazzo Ducale, 16-18 settembre 2010 e Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22-24 novembre 2012): cfr. A.D. BASSO, ET AL., *Il restauro del soffitto ligneo della chiesa di San Sebastiano a Venezia. L'approccio analitico*, in *Lo stato dell'arte 8*, Atti dell'VIII congresso nazionale IGIC a cura di L. APOLLONIA, Firenze, 2010, pp. 123-131; A.D. BASSO, C. SCARPA, F. FREZZATO, *Paolo Veronese a Venezia: il restauro delle pitture murali della chiesa di San Sebastiano. Nuovi contributi alla conoscenza dell'opera e della tecnica esecutiva*, in *Lo Stato dell'Arte 10*, Atti del X congresso nazionale IGIC a cura di L. APOLLONIA, Roma, 2012, pp. 349-356 e A.D. BASSO, *Un soffitto di meravigliosa bellezza: Paolo Veronese riscoperto nella chiesa di San Sebastiano*, «Arte Veneta», 67, 2011, pp. 226-230. In precedenza T. PIGNATTI, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano in Venezia*, Milano, Ricordi, 1966, aveva riportato le note tecniche di Leonetto Tintori relative al restauro degli anni Sessanta del Novecento.

Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo

Chiara Piva

Le peculiari condizioni climatiche di Venezia, come è noto, hanno influenzato la pratica artistica e indirizzato molto precocemente le istituzioni della città ad una politica di conservazione e restauro delle opere pubbliche. Non è il caso qui di ripercorrere le tappe che portarono il governo della Repubblica fin dal xv secolo ad individuare precise professionalità che potessero occuparsi della tutela delle opere d'arte. Gli stessi protagonisti del Settecento erano ben consapevoli di raccogliere una tradizione plurisecolare in questo campo e nella storiografia più recente già Rinaldo Fulin alla metà dell'Ottocento pubblicava i provvedimenti degli Inquisitori di Stato.¹ Rodolfo Pallucchini, Marina Vianello e Loredana Olivato negli anni Settanta si dedicavano a completare il quadro documentario per il contesto veneto, a cui negli stessi anni Alessandro Conti restituiva una dimensione critica e cronologica nazionale.²

Da allora molti altri studiosi hanno chiarito segmenti specifici di questa storia, in particolare approfondendo la figura di Pietro Edwards, la cui notorietà ha varcato i confini veneziani.³

A fronte di questo proliferare di studi, Anton Maria Zanetti il Giovane rappresenta ancora oggi una figura frequentemente nominata ed evocata, ma per la quale, nonostante le recenti indagini di Edwards Grasman, manca un'analisi globale che ne restituisca la complessità sia per la storia della critica che per quella del restauro.⁴

Sembra quindi utile rileggere l'attività di Zanetti in un'ottica più ampia e articolata, senza relegarlo in un ambito disciplinare specifico, né solo alla storia del restauro, ma mettendolo piuttosto in relazione con le dinamiche del coevo discorso storico-critico, le strategie del mercato dell'arte e il nascente dibattito sulla professione del restauratore e le sue metodologie.

Anton Maria Zanetti, viene detto il Giovane, per distinguerlo dall'omonimo e ben più noto cugino, più anziano, figlio di un fratello di suo nonno (quindi cugino di suo padre), con il quale condivise parte della vita e alcune imprese professionali.⁵ Qualche confusione tra i due Zanetti ritorna di frequente nella storiografia perché il più anziano, finché il cugino non divenne famoso, talvolta si firmava Anton Maria il Giovane per distinguersi dal capostipite ancora più anziano di lui. Sarebbe

dunque più utile nominarli così come si firmavano loro stessi: Anton Maria Zanetti *quondam* Girolamo (il vecchio) e Anton Maria Zanetti di Alessandro (il giovane).

È in ogni caso Anton Maria (1679-1767) figlio di Girolamo ad aver goduto di maggiore fortuna critica, certamente grazie alle sue doti di incisore al bulino, ma anche per i legami che intrattenne con l'*élite* culturale e artistica internazionale del Settecento, da Pierre Crozat a Pierre Jean Mariette, da Carlo Goldoni a Rosalba Carriera, spesso immortalati in sagaci caricature.⁶ Collezionista, mercante e conoscitore, incaricato di riordinare la collezione del principe Venceslao di Liechtenstein, è ricordato anche per la stampa della sua *Dactyliotheca* e la raccolta *Delle antiche statue greche e romane* conservate nell'antisala della Libreria Marciana.⁷

È intorno a queste due imprese editoriali, frutto di almeno un ventennio di lavoro, che le vicende dei due cugini Zanetti si incrociano e si allacciano, così come già nel 1954 aveva ampiamente analizzato Fabia Borroni.⁸ Considerando l'attenzione che la raccolta delle antichità Grimani nello Statuario Pubblico ha suscitato anche recentemente, non mi soffermerò su queste due opere.⁹ Piuttosto mi sembra interessante cercare di distinguere le due personalità, vicine per legami familiari e sociali, ma lontane come formazione e come mentalità.

Secondo il Tassini gli Zanetti appartenevano ad una famiglia proveniente dalla Lombardia, ascritta alla cittadinanza originaria e annessa alla nobiltà veneziana nel XVII secolo.¹⁰ Di certo abitavano entrambi nello stesso palazzo in Corte Zanetti, vicino alla chiesa di Santa Maria Mater Domini, nella cui navata centrale si conservano la tomba a pavimento della famiglia e quella di Anton Maria il Giovane con una breve epigrafe (fig. 1).¹¹

Nato a Venezia da Alessandro Zanetti e dalla milanese Antonia Limonti, Anton Maria (1706-1778) alternò da subito la formazione artistica come pittore e incisore presso la bottega di Niccolò Bambini, con un'educazione scientifica ed erudita, prima seguendo gli insegnamenti del «valente Prete chiamato il Dottore Hoker» e poi presso i Gesuiti.¹² Un particolare questo da non sottovalutare, se si considera quale ruolo avesse questo ordine religioso nel dibattito culturale del XVIII secolo e quale importanza abbiano rivestito gli studi presso i Gesuiti per personaggi come Francesco Bianchini, Scipione Maffei e Luigi Lanzi.¹³

Il profilo di Anton Maria di Alessandro come studioso della famiglia è confermato dal rapido ma efficace encomio scritto dal fratello erudito: «Intese molto bene l'architettura, e la prospettiva, e fu anche buon poeta, perito nella musica, versatissimo poi nella numismatica, e singolarmente nella cognizione di statue, cammei, gemme scolpite, et



1. Venezia, Chiesa di Santa Maria Mater Domini, interno

altri antichi lavori di ogni genere. Fu di bell'aspetto, di giusta statura, di ottimi costumi, amico fedele, talvolta alquanto più serio del dovere, di animo forte, difficile perlopiù col bel sesso, sobrio e niente inclinato al guadagno. Assai di rado disegnò o dipinse per prezzo. Fu aggregato alle principali Accademie d'Europa, e conosciuto da tutti i principali letterati del suo tempo».¹⁴

In effetti si può dire che Anton Maria di Alessandro abbia avuto numerosi contatti sociali, concentrandosi però, rispetto allo zio, meno sulle relazioni mondane e più - come vedremo - verso quegli studiosi che rappresentavano il rinnovamento del metodo storico.

A caratterizzare la carriera di Zanetti fu determinante il suo incarico come custode della Libreria Marciana, ottenuto nel 1737 su segnalazio-

ne di Lorenzo Tiepolo che ne era il provveditore. Qui, oltre a collaborare con il cugino per l'edizione *Delle antiche statue greche e romane*, si occupò della stesura di due cataloghi dei manoscritti greci e latini, editi nel 1740, impresa in linea con le nuove metodologie catalografiche in voga a Parigi e Vienna, che ottenne ampio plauso sui periodici dell'epoca.¹⁵ In biblioteca Zanetti entrò in contatto con numerosi viaggiatori eruditi, come Charles de Brosses, che negli anni successivi utilizzò ampiamente i suoi testi e lo definì: «Jeune homme qui ne paraît pas manquer d'érudition, et fort communicatif».¹⁶

L'attività come bibliotecario della Marciana rappresenta - a mio avviso - una chiave di lettura per capire Zanetti, da riconnettere strettamente con quanto andrà facendo negli anni successivi nel campo della critica d'arte e del restauro, quando pur rivestendo diversi incarichi per la Repubblica, non abbandonerà mai il suo ruolo in biblioteca. Le edizioni dei manoscritti e delle fonti più antiche costituivano infatti in questo periodo terreno di dibattito e confronto per un folto gruppo di eruditi, come Antonio Bongiovanni, Francesco Maria Niccolò Gabburri¹⁷ o Anton Francesco Gori,¹⁸ impegnati in un profondo rinnovamento del sapere antiquario.

Già nella *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine* del 1733, dedicato al cugino più anziano definito: «uno de' più distinti dilettanti della presente età nel disegno, e per uno de' dotti conoscitori delle antiche e moderne pitture»,¹⁹ Zanetti si impegnò in una revisione complessiva delle attribuzioni proposte da Boschini, condotta grazie ad una capillare ricognizione delle opere.²⁰

Nel ripensare una fonte secentesca, Zanetti ne misura la distanza rispetto al nuovo metodo scientifico: non si accontenta infatti di riferire notizie fornite da altri, ma con costanza verifica le proprie fonti grazie all'osservazione diretta sulle opere. È proprio l'esigenza prioritaria della documentazione, dell'analisi autoptica dei dipinti, come dei documenti, una delle caratteristiche pregnanti di tutto il suo operare.²¹

Il problema dei falsi e della manomissione delle opere erano questioni in questi anni avvertite con chiarezza tra i filologi e gli studiosi del testo, a partire dalle più note polemiche mosse da Mabillon e Muratori. È dall'attività come bibliotecario, dunque, che credo discendano anche le posizioni critiche di Zanetti e le indicazioni pratiche in materia di conservazione e restauro. Il problema della documentazione e della catalogazione del patrimonio, che diventerà una delle questioni centrali nell'ultima parte della sua vita, trae origine dalla sua attività alla Marciana.

Zanetti, d'altra parte, non è certo l'unico ad avvertire l'urgenza di una riflessione per gli artisti e i critici d'arte su questi temi, piuttosto



2. P.S. Bartoli, G.P. Bellori,
*Le pitture antiche
del sepolcro dei Nasoni
nella via Flaminia, Roma,*
Gio. Battista Busotti, 1680,
tav. 6

recepisce e articola sul contesto veneziano quanto di più avanzato si andava elaborando in Europa.

Se nella *Descrizione* si rammaricava della scomparsa dei dipinti murali,²² Zanetti nel 1760 pubblica le *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, una straordinaria impresa di documentazione dei dipinti in via di sparizione sulle facciate di alcuni palazzi di Venezia. Edward Grasman recentemente ha chiarito il debito di Zanetti nei confronti di Giovanni Brunacci, studioso di storia della chiesa, esperto dei fondi archivistici del Veneto, con il quale intrattenne una fitta corrispondenza.²³

Questa impresa va però associata a quella cultura dei conoscitori più aggiornati, che utilizzavano il disegno e le incisioni come strumenti di documentazione e conoscenza, reclamando una più fedele riproduzione delle opere necessariamente osservate dal vero.²⁴ Contemporaneamente credo che l'esperienza di Zanetti sia da riconnettere all'esigenza, che avanzava in quegli anni, di comporre una storia della pittura costruita non più esclusivamente con i testi, ma anche attraverso le immagini.²⁵

Già Giovanni Gaetano Bottari aveva manifestato la necessità di documentare gli affreschi con le incisioni, prima che il naturale deterioramento della materia pittorica dovuto all'esposizione all'aperto ne causasse la perdita di leggibilità: nel 1730 infatti scriveva in proposito «molte di queste facciate sono in stampa: ed è bene, perché gli originali sono periti o per mutamenti, o per intemperie di stagioni: laonde tutte le buone pitture a fresco si vorrebbero intagliare in rame, per eternarle».²⁶

Alla fine del Seicento Pietro Santi Bartoli si era distinto in questo



3. A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, s.e., 1760, tav. 24 (copia conservata presso Biblioteca Area Umanistica, Università Ca' Foscari Venezia)



4. A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, s.e., 1760, tav. 1 (copia conservata presso la Biblioteca Hertziana di Roma)

sensu: *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni*, edito a Roma nel 1680 con la descrizione e il commento di Giovan Pietro Bellori, aveva avuto ampia diffusione, seppure, eccettuate alcune tavole, nell'insieme l'apparato illustrativo era ancora molto lontano dalla fedeltà di riproduzione degli originali (fig. 2).²⁷

Nel contesto di questi studi antiquari va collocato anche Giovanni Battista Galestruzzi, prima incisore delle gemme antiche del senese Leonardo Agostini, poi attento alla documentazione degli affreschi, quando nel 1658 diede alle stampe la riproduzione ad acquaforte dei fregi dipinti da Polidoro da Caravaggio sulle facciate esterne di palazzo Milesi a Roma, un testo però di semplici incisioni senza testo.²⁸

Ma è negli anni Quaranta e Cinquanta del Settecento che sembrano intensificarsi le risposte all'appello di Bottari sull'urgenza di documentare gli affreschi in cattivo stato di conservazione.

Nel 1735 il chimico bolognese Bartolomeo Beccari aveva incaricato Domenico Fratta di riprodurre gli affreschi di Niccolò dell'Abate a Bologna «toccandole anche all'acquarello, e formandone un tomo».²⁹



5. A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, s.e., 1760, tav. 5 (copia conservata presso la Biblioteca Hertziana di Roma)



6. A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, s.e., 1760, tav. 18 (copia conservata presso la Biblioteca Hertziana di Roma)

Anche se i disegni non vennero mai pubblicati, furono donati da Beccari all'Accademia di Bologna e l'impresa ebbe ampia eco nel dibattito tra i conoscitori e i collezionisti, tanto che, come ha sottolineato Giovanna Perini, ancora nel 1764 il conte Giacomo Carrara ne scriveva a Bottari.³⁰

Nel 1756 intanto Antonio Buratti, collezionista bolognese, affidava a Giampietro Zanotti la pubblicazione de *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti dell'Istituto di Bologna*.³¹ Il testo, maturato nel colto contesto bolognese, usciva però per i tipi dell'editore Pasquali di Venezia, impegnato in quegli anni a pubblicare alcune tra le opere più innovative.³²

Come testimonia una lettera di Algarotti, è proprio ispirandosi a questi precedenti che Zanetti, già nel 1744, aveva messo in campo la riproduzione degli affreschi di scuola veneta ancora conservati in laguna.³³ Non si può trascurare il fatto che proprio in quell'anno il conte facesse uno dei suoi soggiorni più lunghi a Venezia, incaricato di raccogliere i dipinti per la Galleria di Dresda e - stando alla sua versione - giocò un ruolo centrale nell'incoraggiare Zanetti: «Quello che mediante il bell'animo suo, fa in Bologna il Fratta, vorrei facesse in Venezia, o meglio continuasse a fare il signor Anton Zanetti il giovane. [...] Ma non so se ella sappia qual sia il valore del signor Zanetti che gareggia col Galestruzzi e col Santi Bartoli nello esprimer l'antico in tutta la sua eleganza e purità. Io lo vado tuttodi confortando, perché non lasci la bella impresa ch'egli ha cominciato di conservarne, mediante il dotto suo lapis, le pitture di quei maestri che per l'ingiuria del tempo vanno dileguando di giorno in giorno».³⁴

È Zanetti stesso ad avvertirci dello scopo della sua impresa editoriale, con la quale intendeva contribuire sia alla conservazione del patrimonio che al dibattito critico-storiografico. Nel salvare la memoria delle pitture murali, egli intende infatti contemporaneamente rivendicare il ruolo della scuola veneziana nel panorama italiano: «Si indusse a ciò, [...] perché non lo faceano i professori; e si lasciavano perire affatto memorie bellissime di que' gran Maestri, che tanto innalzarono la scuola nostra, e l'onore della pittura in Italia».³⁵

Le incisioni delle *Varie pitture ad affresco* sono oggi piuttosto note perché hanno da sempre attirato l'attenzione degli studiosi di Giorgione e Tiziano, documentando tra gli altri, gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi. Meno indagate sono forse le tavole dedicate a Tintoretto in Palazzo Gussoni-Lazzari, a Zelotti al primo piano di Palazzo Cappello-Layard e in Palazzo Coccina Foscari e infine quelli per Veronese in Palazzo Trevisan a Murano (fig. 3).³⁶

Non è questa la sede in cui discutere il rapporto tra incisioni e disegni preparatori, in parte rintracciati da Terisio Pignatti e David Alan

Brown.³⁷ Basti ricordare che Zanetti, dimostrando grande libertà rispetto alla tradizione contemporanea, per garantirsi un miglior risultato nella riproduzione della peculiare materialità dell'affresco, mise a punto una tecnica mista bulino e acquaforte.³⁸ È lui stesso a spiegare le proprie scelte: «Come mai poteano riportarsi su le carte le ombre forti e sfumate di Giorgione, le mezze tinte artificiosissime di Tiziano, le fine e leggiadre pennellate di Paolo; se non mischiando al lavoro dell'acquaforte quello del bulino [...] senza tuttavia scordarsi i caratteri degli originali, ch'erano infine pitture a fresco?».³⁹

Credo sia da sottolineare il valore di questa impresa editoriale, l'imperativo della documentazione sentito come prioritario, tanto da mettere a punto un tratto che riesce a riprodurre il diverso stato di conservazione degli intonaci: da quelli ancora intatti, a quelli dove appena si conservavano le linee di contorno (fig. 4), alle campiture neutre della preparazione, fino alla resa dei mattoni a vista (fig. 5).

Su questa stessa linea di ricerca, si può inoltre spiegare la presenza di alcune rare copie delle *Varie pitture ad affresco* colorate all'acquerello da Zanetti stesso (fig. 6) e rimaste fino ad oggi prive di una specifica attenzione.⁴⁰

Ancora una volta la notazione più immediata viene dall'autore, che scrive: «Veggonsi alcuna volta le stampe di questa operetta miniate dall'autore istesso, con le tinte quali appunto sono negli originali. Da altri anche miniate si trovano. Quelle dell'autore sono costantemente in carta fina di Olanda, e non altrimenti; le altre sempre in carta nostra comune».⁴¹

Per capire questa scelta di Zanetti credo sia necessario contestualizzarla nel clima culturale, guardando con particolare attenzione alla cronologia delle pubblicazioni di quegli anni.

La riproduzione a colori delle pitture antiche aveva gli illustri precedenti tardo secenteschi che però erano rimasti come disegni, senza trovare spazio nelle edizioni a stampa.⁴² D'altra parte, come è noto, la pubblicazione de *Le pitture antiche di Ercolano*, che ebbe una lunga gestazione dal 1755 al 1792, riproduceva i dipinti come si dovevano presentare già staccati e musealizzati e - a quanto mi risulta - nella versione a stampa non presentava tavole colorate.⁴³ Viceversa la ben nota e acclamata sontuosa edizione colorata delle *Antiquities* di sir William Hamilton, era successiva alla pubblicazione di Zanetti.⁴⁴

Senza dubbio in un periodo in cui l'illustrazione dei testi a stampa in ambito scientifico andava assumendo una funzione sostanziale per la divulgazione dei contenuti, trasformando il ruolo stesso del libro per la ricerca, l'editoria d'arte a colori rappresentava una scelta di nicchia, ma di grande interesse. Si tratta di un aspetto della letteratura critica



7. J.C. Le Blon, *Coloritto, or the harmony of colouring in painting*, London, Le Blon, 1725.



8. G. Turnbull, *A treatise on ancient painting*, London, A. Millar, 1740, tav. 1A

settecentesca che mi sembra rimasto fino ad oggi poco indagato e le cui proporzioni, ancora da ricostruire nella loro totalità, mi paiono comunque più significative del previsto.

Aveva fatto diversi esperimenti in questa direzione Jacob Christoph Le Blon, erede di una famiglia di incisori e stampatori di Francoforte sul Meno, che proprio con l'obiettivo di rendere la varietà cromatica di pittori come Tiziano e Rubens, aveva inventato un sistema per stampare libri con illustrazioni colorate.⁴⁵ Reso noto nel 1725, grazie ad un saggio intitolato *Coloritto* pubblicato in inglese e francese,⁴⁶ il sistema di Le Blon si basava sulle teorie newtoniane della composizione della luce e proponeva l'utilizzo di tre lastre per stampa, ciascuna inchiostrata in modo diverso con i tre colori fondamentali (rosso, giallo e blu), impresse in sequenza sullo stesso foglio di carta (fig. 7). Pur avendo installato un

laboratorio per applicare questa tecnica a Londra, l'invenzione di Le Blon non ricevette l'attenzione sperata e non riuscì ad imporsi sul mercato, sebbene venisse discussa alla Royal Society di Londra e recepita anche dall'*Encyclopedie* di Diderot e D'Alambert per le novità tecniche e la qualità del risultato.⁴⁷

Pochi anni dopo George Turnbull aveva pubblicato nel 1740 *A treatise on ancient painting*⁴⁸ che includeva cinquanta tavole di dipinti antichi, incise sui disegni di Camillo Paderni. Il testo ebbe una certa eco soprattutto grazie alle brusche critiche mossegli da Winckelmann.⁴⁹ Oltre alla serie delle comuni incisioni, il volume conteneva cinque tavole delineate al semplice contorno che ne duplicavano altrettante comprese nelle pagine precedenti. Nei campi bianchi di queste tavole era indicata una lettera che, riportata nella didascalia in basso, segnalava un colore con cui evidentemente quello spazio avrebbe dovuto essere riempito (fig. 8). Seppure non sono riuscita a rintracciare fino ad ora copie dell'opera di Turnbull concretamente colorate, la sua proposta si spiega meglio a confronto con alcune altre pubblicazioni di questi anni, accomunate dalla necessità di restituire a pieno la qualità delle pitture antiche.

È nel contesto degli anni Quaranta che bisogna collocare, infatti, l'ideazione delle *Picturae Etruscorum in Vasculis*, progettato e sostanzialmente messo insieme da Anton Francesco Gori, ma portato a termine solo venti anni dopo da Giovanni Battista Passeri.⁵⁰ Si trattava di una delle numerose pubblicazioni apparse in questo periodo intorno alla questione della ceramica antica, ma interessa osservare che la prima edizione romana presentava cento tavole per ciascun volume stampate a colori (fig. 9).

Certamente precoce da questo punto di vista fu l'iniziativa di Pierre Jean Mariette e del conte di Caylus che nel 1757 pubblicavano a colori la *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome imitées fidèlement, pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro-Sante Bartoli* (fig. 10)⁵¹.

Non è necessario ribadire quanto questi due personaggi rappresentassero in quel momento le istanze più aggiornate nell'uso di disegni e stampe per la costruzione della storia dell'arte che andava compendosi.⁵²

La motivazione che li aveva spinti a questa comune iniziativa editoriale era analoga a quella di Zanetti. Scrive infatti Caylus: «Il savoit par expérience que des Peintures qui ne s'étoient conservées dans leur premier éclat que parce que l'air n'avoit point agi sur elles, n'effaceroient aussi-tôt que cet élément cruel viendroit à les frapper, et il ne s'occupe que des moyens de réparer, par quelqu'équivalent, le malheur de leur perte prochaine».⁵³ In effetti Caylus era entrato in possesso di 30 disegni colorati di Pietro Santi Bartoli e aveva deciso di darli alle

stampe con la spiegazione di Mariette.⁵⁴ Distaccandosi poi dal metodo ordinario – come lui stesso scrive – e migliorando il sistema adottato da Turnbull, aveva deciso di stampare a sottoscrizione trenta copie colorate «à la gomme, qui seront couchées avec le pinceau sur le papier», imitando i disegni originali.⁵⁵ Per preservare quei trenta coraggiosi sottoscrittori «assez curieuses et assez désintéressées» che avrebbero acquistato l'opera alla considerevole cifra di dodicimila franchi, Caylus prometteva di distruggere le matrici e donare i disegni di Pietro Santi Bartoli in suo possesso al Cabinet du Roi.⁵⁶

Non è facile ricostruire quanta diffusione ebbe quest'opera sul momento. Certamente Bottari ne possedeva una copia e Mariette, che gliela aveva fatta recapitare tramite Paciaudi, si era giustificato con lui del costo elevato: «la spesa consiste nel farlo dipingere – scriveva – e i professori che vi lavorano, appena guadagnano tanto da camparvi. Questo è un lavoro d'una pazienza immensa, e in cui l'esattezza della verità è portata alla sua perfezione. [...] Voi non vi pentirete d'esservene provveduto, né io d'avervi consigliato a prenderla».⁵⁷

Chiaramente l'edizione a colori della *Recueil de peintures antiques* aveva suscitato un certo entusiasmo in Bottari e nell'ambiente antiquario romano, tanto che Mariette ebbe modo nuovamente di ribadire l'eccezionalità di quella pubblicazione: «Sono stati tutti lavorati con avere davanti l'originale, e non si è tratto un esemplare dall'altro, perché sarebbe stato assai difficile di far perfetta una copia, ricopiandola da un'altra copia, e non sarebbero riusciti tutti nello stesso modo perfetti, come essi sono, e tali quali l'originale».⁵⁸

È infatti sul piano della fedeltà all'originale che si stava giocando un cambio di passo nella qualità delle incisioni: il *connoisseur* non solo le giudicava come opere autonome, ma ne sapeva apprezzare su più livelli le qualità in rapporto all'opera riprodotta.

Le copie a colori delle *Varie pitture ad affresco* messe a confronto con questi illustri precedenti confermano il desiderio di Zanetti di allinearsi alle sperimentazioni più avanzate e suggeriscono un legame con Mariette e Caylus, ben più stretto di quanto le testimonianze rintracciate fino ad oggi abbiano fatto pensare.⁵⁹ Va ricordato infatti che Mariette era stato tra i sottoscrittori dell'edizione delle *Antiche Statue* dei due cugini veneziani nel 1740⁶⁰ e non si può escludere che, attraverso il danaroso cugino maggiore, anche il più giovane Zanetti fosse venuto a conoscenza della *Recueil de peintures antiques* stampata a colori a Parigi.⁶¹

Certamente le *Varie pitture ad affresco* ebbero una buona diffusione: così in uno scambio epistolare con vicendevoli aggiornamenti bibliografici, Mariette ricorda a Bottari di aver ricevuto una copia e gliene consiglia l'acquisto.⁶²

A garantire l'approvazione dei colti d'Europa per Zanetti deve aver giocato un ruolo non secondario la buona accoglienza da parte di Algarotti, che ne elogiava proprio la qualità di riproduzione ben superiore ai predecessori e lodava Zanetti per aver saputo considerare e riprodurre lo stato di conservazione dei dipinti. In una lettera del 1761 gli scrive: «Ella sì che è maestro benché non ne pigli il nome. Né il Galestruzzi, né Santi Bartoli hanno meglio conservato ne' loro intagli il carattere antico ch'ella si faccia ne' suoi disegni. E chi potea intagliar meglio i frammenti del Tintoretto, del Giorgione e del Zelotti; che standosi esposti alle ingiurie del tempo, sarebbero periti senza di lei, e sono ancora, la sua mercè, conservati agli occhi della posterità. Ella meglio di qualunque altro potrà accendere i nostri pittori a quelle nobili gare, che sono madri delle cose belle. Ella potrà venir loro mostrando anche colle parole, che tutti i secoli sono di un modo. [...] Ella mostrerà a' nostri pittori, che per grossi stipendi che altri potesse toccare, per buona disposizione che altri abbia da natura, niente si arriva a far di buono, se non con molta fatica e con grandissimo studio». ⁶³

Sullo stesso tenore la recensione anonima uscita sulle «Novelle letterarie di Firenze», dietro alla quale, come ha spiegato Grasman, bisogna ritracciare la penna dell'amico Brunacci. ⁶⁴

L'esigenza di conservare memoria degli affreschi a rischio appare quindi come l'altra faccia della medaglia rispetto alla pratica del trasporto dei dipinti murali divenuta in questi anni la specializzazione degli estrattisti. ⁶⁵ Si tratta infatti di due soluzioni opposte, ma che in quell'epoca animavano il dibattito sul restauro coinvolgendo il mondo dei conoscitori.

È a questo *milieu* culturale che continuava a fare riferimento anche Zanetti. Prima di occuparsi di restauro fu impegnato in un'ultima impresa editoriale, la stesura *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri* edito nel 1771. ⁶⁶ Un testo che, come è noto, rivestì un'importanza cruciale anche per Luigi Lanzi, che gli riconobbe il ruolo di modello storiografico per la sua *Storia pittorica d'Italia*. ⁶⁷

In altra sede mi sono occupata di analizzare le novità sul piano del metodo di quest'opera storiografica; qui è importante sottolineare quanto il lungo lavoro di ricognizione, funzionale alla stesura di questo testo, avesse portato Zanetti a notare le molte manomissioni e vendite che le opere conservate nelle chiese veneziane andavano subendo.

Il lavoro di analisi critica del patrimonio veneziano diventerà determinante quando dal 1773 Zanetti ricoprirà la carica di ispettore alle Pubbliche Pitture. Si trattava, come si è detto all'inizio, di un ruolo di lunga tradizione, ma che il nostro seppe declinare ancora una volta secondo i suoi intenti.

È Zanetti a rivendicare la propria attività storiografica come una premessa fondamentale per la conoscenza del patrimonio veneziano



9. G.B. Passeri, *Picturae Etruscorum in Vasculis*, Roma, Monaldini, 1767-1775, vol. 1, tav. 7

quando precisa: «Avendo io scritto e pubblicato [...] un libro che contiene tutta l'istoria della Pittura Veneziana, [...] dovei vedere, rivedere ed esaminare più e più volte tutti i pubblici quadri, che esistono nei palazzi, nelle chiese ed in altri luoghi della città e delle isole circonvicine. Ciò facendo trovai con mio dolore, che alcuni tra i migliori erano naturalmente danneggiati dal tempo, alcuni negletti, ed altri infine ne trovai mancare per essere stati asportati arbitrariamente e venduti, anche per poco prezzo a stranieri compratori». ⁶⁸

Mi piace sottolineare quel «vedere, rivedere ed esaminare»: si tratta di una delle doti pregnanti del conoscitore, rivendicata in questi anni in contrapposizione a chi studiava solo sulle fonti scritte, e già presente nel *The Connoisseur* di Jonathan Richardson. ⁶⁹

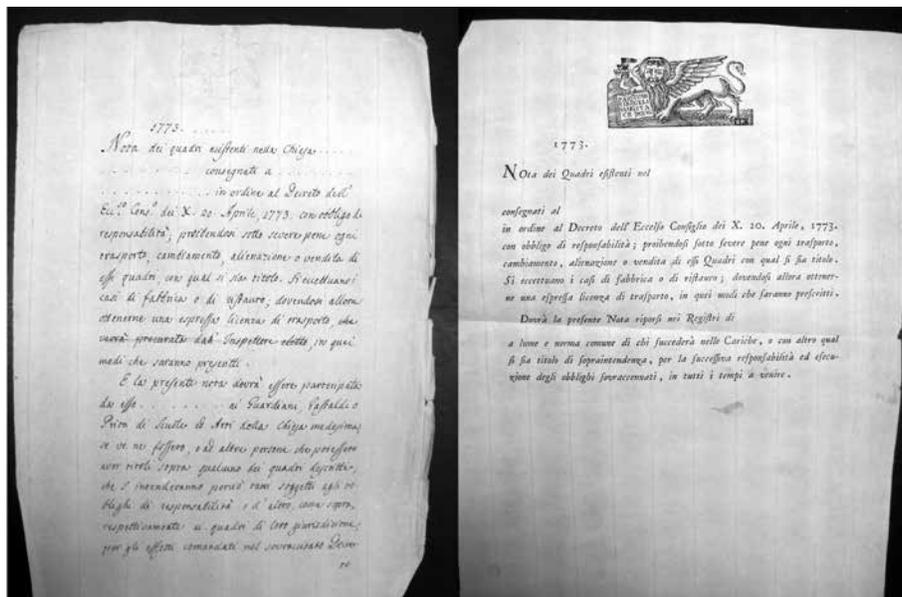
Saranno proprio le qualità da conoscitore a garantire a Zanetti la nomina come ispettore alle Pubbliche Pitture dal parte del Senato, che lo designava per la «nota probità e diligenza s'unisce perfetta cognizione e perizia nel disegno, di cui ha date prove non dubbie nel libro della Pittura Veneta da lui composto». ⁷⁰

Mi sembra però molto significativo che per Zanetti l'occhio del conoscitore sia da porre al servizio dello Stato e della pubblica utilità.

Nella proposta per l'organizzazione di un nuovo sistema di tutela



10. Recueil de peintures antiques trouvées à Rome imitées fidèlement, pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro-Sante Bartoli, Paris, s.e, 1757, tav. 20



11. Archivio di Stato di Venezia, *Inquisitori di Stato*, b. 909, fogli sciolti

presentata dall'ispettore Zanetti al Senato, e già trascritta da Rinaldo Fulin, diversi mi sembrano gli elementi da sottolineare.⁷¹

Prima di tutto la consapevolezza che il patrimonio artistico rappresentasse un valore determinante per l'apprezzamento che Venezia suscitava tra gli studiosi.⁷² Ne derivava l'esigenza imprescindibile di tutelare quel patrimonio e di allargare la giurisdizione dello Stato su di esso. Per tradizione i Provveditori al Sal, infatti, avevano tutelato le pitture presenti nei palazzi pubblici di San Marco e Rialto, mentre per Zanetti è assolutamente necessario ampliare questa giurisdizione alle chiese, ai monasteri e alle scuole.⁷³

Strumento indispensabile per garantire la tutela è, infine, la catalogazione e su questo fronte Zanetti sembra essere tra i primi nel territorio italiano a proporre una simile attività sistematica.⁷⁴

Dal punto di vista della storia della legislazione, mi sembra inoltre cruciale il fatto che, dopo l'istituzione della carica, sia stato Zanetti stesso a suggerire al Consiglio l'articolazione dei doveri dell'ispettore: un documento scritto di suo pugno, mai trascritto in precedenza, stabilisce chiaramente in sei punti quali dovessero essere i compiti di questa nuova figura istituzionale.⁷⁵

Prima di tutto: «Sarà obbligo dell'Inspettore l'incontro e la consegna dei quadri pubblici, descritti nel presentato Catalogo». Sui dipinti catalogati e quindi sottoposti al controllo dello Stato, l'ispettore: «Doverà invigilare che i quadri istessi non siano arbitrariamente levati o asportati dai propri luoghi». Per garantire questo egli: «Farà la visita generale ogni due mesi, riferendo tutte quelle novità, che trovasse essersi introdotte da chi averà in consegna i quadri medesimi». Nel caso ne trovasse in cattivo stato di conservazione: «darà la notizia del preciso stato di essi, per quelle deliberazioni, che si crederanno più opportune». Se poi si decidesse per un restauro, sarà responsabilità dell'ispettore: «che passino in mano di conosciuta persone abile e discreta; affine che ne segua appunto un utile ristauro, e non una dannosa alterazione». Se per motivi conservativi si dovesse invece decidere per una diversa collocazione dei dipinti a rischio, sarà sua precisa responsabilità: «so-praintendere all'asporto, per assicurarsi che riposti siano in luogo ben custodito e sicuro».

Catalogare, vigilare da vendite e spostamenti, presentare una relazione ogni due mesi sullo stato di conservazione delle opere, proporre eventuali restauri e infine sovrintendere l'operato dei restauratori. Un programma molto preciso e impegnativo, articolato per punti, al quale Zanetti vincolava se stesso e i suoi successori.

Sarà il Consiglio dei Dieci ovviamente a ratificare ufficialmente questi doveri emanando un ulteriore decreto datato 12 luglio 1773, che però ripete quasi alla lettera quanto Zanetti aveva predisposto.⁷⁶

È poi evidente che su questo modello si articoleranno anche le indicazioni date nei decenni successivi da Pietro Edwards.⁷⁷

L'impegno più oneroso per Zanetti ad ogni modo sarà proprio la predisposizione del catalogo delle opere da sottoporre alla tutela, le *Note de' quadri più degni* che presenta chiese e scuole secondo l'ordine topografico dei sestieri, selezionando in ogni luogo le opere da sottoporre al vincolo. A questo scopo nelle *Note* viene regolarmente riportata la dichiarazione controfirmata dai rispettivi parroci con l'impegno a rispettare il divieto di «ogni trasporto, cambiamento, alienazione o vendita» delle opere senza il permesso delle autorità dello Stato.⁷⁸

Zanetti fece predisporre anche un modulo prestampato (fig. 11) con l'intestazione del leone di San Marco, da lasciare come ricevuta ai parroci: la notifica della presenza dello Stato anche nelle chiese, un atto di tutela di grande lungimiranza.

Un confronto tra le opere prese in considerazione nella *Descrizione Pubbliche Pitture* (1733) e quelle nelle *Note de' quadri* (1773), permette di valutare i mutamenti critici di Zanetti a quarant'anni esatti di distanza. Rimandando ad un ulteriore contributo un'analisi puntuale delle

differenze tra le due ricognizioni topografiche, basti qui sottolineare come la catalogazione del patrimonio fosse per Zanetti uno strumento *in fieri*, tanto da lasciare nelle *Note* diverse pagine bianche per ciascun sestiere, in previsione di un ampliamento delle indagini o eventuali spostamenti dei dipinti avvenuti successivamente al primo sopralluogo.⁷⁹

L'elenco completo degli autori sui quali l'ispettore negli anni metterà il vincolo dello Stato, ricavato dalle *Note*, è ugualmente molto interessante: non comprende infatti solo le glorie più acclamate della scuola veneziana, ma presta attenzione ad artisti minori e, registrando gli assestamenti della critica contemporanea, difende la presenza a Venezia di artisti riferibili ad altre tradizioni, come Pietro da Cortona, Luca Giordano e Francesco Solimena. Anche la cronologia presa in considerazione dimostra grande apertura e scarse chiusure preconette, accogliendo molti artisti di pieno Seicento, come viceversa Jacobello del Fiore o Domenico Veneziano.⁸⁰

A Jacobello d'altra parte Zanetti aveva dedicato già nel 1733 una particolare attenzione nella *Descrizione*, osservando la sua «maniera secca è vero; ma che più si accostava al naturale delle passate, arricchendo le sue pitture con adornati rimessi ad oro e facendo le arie de' Volti dei Santi con certa modestia e proprietà, che veramente incitano alla divozione».⁸¹

Evidentemente le aperture metodologiche di Zanetti critico interessato alla costruzione di una storia dell'arte, avevano ora una ricaduta diretta e immediata nella valutazione delle opere da tutelare, così che la conservazione del patrimonio della città superava un carattere localistico e campanilistico per diventare un dovere culturale di più ampio respiro.

Come negli scritti teorici, anche qui ovviamente resta l'idea che la tutela sia un'azione da modulare sulla base del merito e dunque del giudizio critico: le *Note* infatti non ricalcano le opere citate nella *Descrizione*, ma selezionano quelle considerate a più probabile rischio di dispersione, perché più appetibili dal mercato d'arte.⁸²

Il legame tra critica, storiografia e azione di tutela è però evidentissimo. Solo considerando questo profondo impegno nello studio diretto delle opere e nella catalogazione, si può infine capire la diffidenza che Zanetti manifestava nei confronti dei restauratori e la moderazione con cui raccomandava i restauri da eseguire.

In generale sembra orientato prevalentemente verso una politica di manutenzione piuttosto che di intervento diretto sulle opere. «Se per altro sono esse pitture ben custodite da chi ha la cura - egli scrive - non lascia il tempo tuttavia di recar loro gl'indispensabili pregiudizii».⁸³

Più volte le sue indicazioni si limitano a semplici puliture o interventi

minimi. In diversi casi parla di «poco restauro del quale aveva bisogno» un'opera e nel caso della chiesa del Redentore respinge la proposta di intervento avanzata da un anonimo Professore, raccomandando piuttosto che le opere siano solo «repulite, mondate e depurate».⁸⁴

Così, facendo eco alle voci più sensibili che si alzavano in questi anni soprattutto nel mondo dei conoscitori, come quella di Luigi Crespi o Pietro Guarienti, Zanetti ricorda che il restauro può essere «rimedio dell'arte assai pericoloso; e molte volte dal pubblico non approvato».⁸⁵

Appendice

Archivio di Stato di Venezia, *Inquisitori di Stato*, b. 909

Commissioni ed obblighi dell'Inspettore:

I° Sarà obbligo dell'Inspettore l'incontro e la consegna dei quadri pubblici, descritti nel presentato Catalogo ai rispettivi Superiori dei luoghi dove si trovano, in ordine del Descredo del Cons. dei X 20 aprile 1773, ritraendone attestato di ricevuta nelle forme indicate, e presentandolo al Tribunale.

II° Doverà invigilare che i quadri istessi non siano arbitrariamente levati o asportati dai propri luoghi e perciò:

III° Farà la visita generale ogni due mesi, riferendo tutte quelle novità, che trovasse essersi introdotte da chi averà in consegna i quadri medesimi

IV° Trovandosene di mal conservati, o in pericolo di perdersi darà la notizia del preciso stato di essi, per quelle deliberazioni, che si crederanno più opportune.

V° Nel caso che dai Direttori di quei luoghi si determinasse di farli ristaurare, e se ne ottenesse la licenza; doverà l'Inspettore aver cura che passino in mano di conosciuta persona abile e discreta; affine che ne segua appunto un utile ristaurato, e non una dannosa alterazione.

VI° Così parimente dovendo esser levati necessariamente per fabbrica o per altra urgenza, e impetrate la permissione, debba sopraintendere all'asporto, per assicurarsi che riposti siano in luogo ben custodito e sicuro.

Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei X, *Parti Secrete*, fz. 74,
Decreto 17 luglio 1773

(già pubblicato da R. Fulin, *Studi nell'Archivio degli Inquisitori di Stato*, Venezia, Tip. M. Visentini, 1868, pp. 99-100, nota 2).

«Che per un Segretario di questo Consiglio, premessa la segretezza e dato il giuramento, sia mandato a leggere e lasciato in copia alli Savj del Coleggio per comunicare al Senato, quanto e se da essi parerà, quanto segue:

Le rappresentazioni portate al Cons. X, sul proposito delli varii seguiti asporti e vendite, fatte per poco prezzo a stranieri e compratori, di molti e fra i migliori di più insigni Quadri, [...] diedero motivo alla deliberazione 20 del decorso Aprile, e alle previdenze con essa decretate [...]

Sta pure all'Ispettore appoggiato l'incarico di rendere consapevoli ogni uno di essi Superiori, Guardiani e Direttori della publica volontà, e dell'espressa inibizione, che resta loro ingiunta, di alienare e concambiare alcuno dei Quadri consegnati, mentre nel caso che si rendesse necessario l'accomodamento di alcuno, o il restauro del luogo ove fosse collocato, doverà, previa sempre la cognizione del bisogno da farsi dall'ispettore, precedervi la pubblica permissione. E perché poi sommamente importa che in ogni tempo si abbiano certe notizie intorno il modo con che proceda l'esecuzione, è obbligo preciso dell'Ispettore, tenendosi in continuo esercizio della maggior attenzione, il riconoscere se vi sia prestata a dovere, o se disposizione alcuna o novità venisse contro la mente pubblica tentata o introdotta, e se alcuno dei detti Quadri per qualunque si sia causa fosse nel pericolo di pregiudicarsi e perire; dovendo di sei in sei mesi darne al Tribunale ragguaglio, et renderlo inteso delle diligenze ed osservazioni da lui praticate. [...]».

Note

1. R. FULIN, *Studi nell'Archivio degli Inquisitori di Stato*, Venezia, Tip. M. Visentini, 1868, pp. 92-105.

2. R. PALLUCCHINI, *Il problema del patrimonio artistico veneziano*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», 129, 1971, pp. 158-160; M. VIANELLO, *Documenti per la storia della tutela artistica a Venezia nel '700*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», 129, 1971, pp. 135-142; L. OLIVATO, *Tre risarcimenti inattesi all'epistolario degli Zanetti*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 17, 1972, 3/4, pp. 37-46; L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, «Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Memorie», XXXVII, 1974, 1, num. mon.; A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione e delle opere d'arte*, Milano, 1988, in part. pp. 154-187. Sottolinea il ruolo di Venezia anche S. CECCHINI, *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Roma, 2012, pp. 36-50.

3. A. ALBERTI, *Pietro Edwards e le opere d'arte tolte da Napoleone a Venezia*, Roma, 1926, G. PANCIERA DI ZOPPOLA, *Pietro Edwards pittore*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 18/19, 1999, pp. 145-158; V. TIOZZO (a cura di), *Dal decalogo Edwards alla Carta del Restauro: pratiche e principi del restauro dei dipinti*, Saonara, 2001; C. GAMBILLARA, *Pietro Edwards teorico e critico d'arte*, «Verona illustrata», 15, 2002, pp. 103-135; M. MAGRINI, *Pietro Edwards ad Antonio Canova*, in A. BETTAGNO, M. MAGRINI (a cura di), *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, Venezia, 2002, pp. 463-478; E. NOÈ, *Per la storia della Pinacoteca Manfrediniana nel seminario di Venezia: il ritrovato catalogo di Pietro Edwards (1809)*, in «Archivio Veneto», s. 5, 158/159, 2002, pp. 119-153; G. PAVANELLO (a cura di), *Gli inventari di Pietro Edwards nella biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, Verona, 2006; G. TRANQUILLI, «Il bisogno introduce le Arti». *Una professione nuova, quella del restauratore, nel racconto di Pietro Edwards*, «Progetto restauro», 12, 2006, 38, pp. 30-39; G. TRANQUILLI, *Dipinti noti e meno noti nel turn over del laboratorio di restauro dei Santi Giovanni e Paolo. Pietro Edwards dibatte su questioni di metodo, ma senza rallentare il ritmo di lavoro*, «Progetto restauro», 12, 2007, 43, pp. 39-45; G. TRANQUILLI, *Pietro Edwards, i Conti del Nord e le vicende conservative del Martirio di san Lorenzo di Tiziano*, «Progetto restauro», 13, 2008, 46, pp. 43-46.

4. Lo stesso Alessandro Conti dedicava pochissimo spazio all'attività di tutela di Anton Maria il Giovane (in sostanza solo p. 157 nella seconda edizione ampliata della sua *Storia*) e in generale il contributo di questo personaggio mi sembra decisamente sottovalutato dalla storiografia contemporanea, oscurato dall'attenzione critica ricevuta da Edwards; unica eccezione è E. GRASMAN, *All'ombra del Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento*, Firenze, 2000. Sono profondamente grata a Sergio Marinelli per avermi indirizzato e incoraggiato in questa ricerca.

5. Prima e ampia ricostruzione delle vicende della famiglia Zanetti è G. LORENZETTI, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo: Anton Maria Zanetti di Girolamo*, «Miscellanea di storia veneta della Regia deputazione di storia patria», XII, 1917, pp. 1-147.

6. Da ricordare il fondo della Fondazione Giorgio Cini e la mostra *Caricature di Anton Maria Zanetti* curata da Alessandro Bettagno nel 1969 insieme al catalogo (Venezia, 1969). Negli anni successivi la bibliografia su Zanetti il Vecchio si è molto ampliata; tra gli altri, oltre ad una serie copiosa di contributi dello stesso Bettagno, P. BJURSTRÖM, *A newly acquired portrait of Anton Maria Zanetti by Rosalba Carriera*, «Nationalmuseum Stockholm bulletin», 1, 1977, pp. 31-50; D. SCARISBRICK, *A.M. Zanetti and the Althorp leopard*, «Apollo» 110, 1979, pp. 425-427; D. SCARISBRICK, *Gem Connoisseurship. The 4th Earl of Carlisle's Correspondence with Francesco de Ficoroni and Antonion Maria Zanetti*, «The Burlington Magazine», CXXIX, 1987, 1007, pp. 90-104; E. GRASMAN, *Looking up to Fontebasso, looking down on Marieschi. The hierarchy of genres in two caricatures by Zanetti*, in ANTON W.A. BOSCHLOO (a cura di), *Aux quatre vents. A festschrift for Bert W. Meijer*, Firen-

ze, 2002, pp. 137-140; P. ROSENBERG, *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi 1715-1723*, «Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 161, 2003, pp. 1-30; V. TOUTAIN-QUITTE-LIER, *Antonio Maria Zanetti à Paris*, «Revue de l'art», 157, 2007, pp. 9-22; K. WOHLFARTH, *Die Gemäldeerwerbungen von August III. in Venedig. Die venezianischen Kunstagenten Antonio Maria Zanetti d. Ä. und Giovanni Pietro Minelli*, in B. MARX, A. HENNING (a cura di), *Venedig - Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, Leipzig, 2010, pp. 262-315; B.A. KOWALCZYK, *Bellotto and Zanetti in Florence*, «The Burlington magazine», CLIV, 2012, 1306, pp. 24-31.

7. *Dactylothecha Ant. M. Zanetti Hier. filii ab Ant. Franc. Gorio notis inlustrata*, o *Le Gemme antiche di Anton-Maria Zanetti di Girolamo illustrate colle annotazioni latine di Anton-Francesco Gori volgarizzate da Girolamo Francesco Zanetti di Alessandro*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1750. *Delle antiche statue greche e romane, che nell'Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, 2 voll., Venezia 1740-1743. Cfr. A. SACCONI, *I cugini Zanetti e il «Delle Antiche Statue»: nascita e diffusione di un'opera*, in *Venezia, l'archeologia e L'Europa*, Atti del congresso internazionale (Venezia, 27-30 giugno 1994), a cura di M. FANO SANTI, Roma, 1996 pp. 163-172.

8. F. BORRONI, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze, 1954.

9. Cfr. *Lo statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità*, catalogo della mostra, a cura di I. FAVARETTO, Venezia, 1997; I. FAVARETTO, *Le collezioni di antichità veneziane del Settecento tra cultura antiquaria e gusto del bello*, in J. BELTRÁN FORTES, B. CACCIOTTI, X. DUPRÉ REVENTÓS, B. PALMA VENETUCCI (a cura di) *Iluminismo e ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 2003, pp. 171-181.

10. G. TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali*, Venezia, Filippi, 1863, p. 731

11. La lapide più antica al centro della navata riporta: «MONUMENTUM ANTONII | MARIAE ZANETTI ET | FAMILIAE | ANNO MDCXCI. la seconda invece riporta: «A Ω ANTON MARIAE ZANETTI ALEXANDR. f. ARTIS PICTORIAE ET LINGUAE GRECAE | PERITISS. PER XLII a PUBL d. MARCI BIBLIOTHECA BENEMERENTI HIC | DOMRIT IN DOMINO ANNO LXXIII AET SUAE MDCCCLXXVIII m. VIRG. PARTI. | QUISCAT IN PACE | MONUMENTUM ANTONII | MARIAE ZANETTI ET FAMILIAE | ANNO MDCXCI».

12. Cfr. *Memoria* pubblicata anonima e contenuta in *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani ora per la prima volta con le stampe*, Venezia, s.e., 1760; su questo testo si veda oltre. Marino Zorzi identifica Hoker con un colto canonico di San Marco, lodato anche da Giannantonio Moschini Cfr. A.M. ZANETTI, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia 1760, rist. a cura di S. MARCON, M. ZORZI, Venezia, 1990, p. 6.

13. Cfr. G. PERINI, *Luigi Lanzi: questioni di stile, questioni di metodo, in Fonti e documenti*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze, 1982, pp. 215-265; G. PERINI, *Un breve trattato inedito per il conoscitore di stampe compilato da Carlo Bianconi*, in G. SCIOLLA (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*, Bergamo, 1995, pp. 229-235; G. PERINI, *Giovanni Ludovico Bianconi un bolognese in Germania*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. 4, 1/2, 1996, pp. 399-408; V. KOCKEL, B. SÖLCH (a cura di), *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, Berlin, 2005; B. SÖLCH, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München, 2007; L. CIANCIO, G.P. ROMAGNANI (a cura di), *Unità del sapere, molteplicità dei saperi Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, Verona, 2010.

14. *Memoria*, senza numeri di pagina [p. 1].

15. *Graeca D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, [Venetiis], Apud Simonem Occhi Bibliopolam, 1740 e *Latina et italica D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, [Venetiis], Apud Simonem Occhi Bibliopolam, 1741. Recensioni positive uscirono sul «Giornale dei Letterati» di Venezia, sulle «Novelle letterarie» di Firenze e anche «Nuovi Atti eruditi» di Lipsia.

16. *L'Italie il y a cent ans ou lettres écrites d'Italie en 1739 et 1740 par Charles de*

Brosses, publiées pour la première fois par M.B. Colomb, Paris, Alphonse Lavavasasseur, 1836, p. 197. Secondo questa testimonianza i due parlarono delle novità editoriali imminenti, Zanetti mostrò a de Brosses il testo *Guillelmi Ficheti alnetani artium et theologiae parisiensis doctoris rethorici libri*, che però il cavaliere non sembrò apprezzare particolarmente. Nell'edizione precedente del testo di de Brosses (*Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris 1799) il nome di Zanetti è trascritto come «Lanatti» (p. 253).

17. N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Francesco Maria Niccolò Gabburri «gentiluomo intendente al pari d'ogni altro e dilettante di queste bell'arti»*, in M. GREGORI, R.P. CIARDI (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Firenze, 2006, pp. 83-94; N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Le iscrizioni sui disegni della collezione di Francesco Maria Niccolò Gabburri, in Sixièmes rencontres internationales du Salon du Dessin*, sotto la direzione di P. FUHRING (30-31 marzo 2011), Dijon, 2011, pp. 45-56, 147-153.

18. Cfr. BORRONI, *I due Anton*; R. BANDINELLI, *I due Zanetti ad Anton Francesco Gori*, in A. BETTAGNO, M. MAGRINI (a cura di), *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, Vicenza, 2002, I, pp. 343-370; C. DE BENEDICTIS, M.G. MARZI (a cura di), *L'epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti*, Firenze, 2004, in part. M.G. MARZI, *L'epistolario di Anton Francesco Gori: nuove prospettive di ricerca*, pp. 11-23; C. GAMBARO, *Anton Francesco Gori collezionista. Formazione e dispersione della raccolta di antichità*, Firenze, 2008. Tra i suoi corrispondenti senza dubbio è da approfondire il legame con Luigi Crespi, testimoniato dalla raccolta di lettere di quest'ultimo conservata nella Biblioteca Comunale di Bologna (mss. B. 15 e B. 162). Su questo ho in preparazione un contributo specifico.

19. Il testo è a p. 2 della dedica, senza numeri di pagina.

20. A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733*, Venezia, Pietro Bassaglia, 1733. Zanetti precisa che tutte le stampe che non hanno indicato il nome dell'autore sono da intendersi di Andrea Zucchi, alcune sono delineate da Giovan Battista Tiepolo, la maggior parte disegnate da Silvestro Manaigo.

21. Su questo argomento si veda C. PIVA, *La fortuna del Medioevo veneziano nel Settecento. Anton Maria Zanetti e i mosaici di San Marco*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, Atti del convegno (Venezia, Ateneo Veneto, 5-6 novembre 2012), a cura di X. BARRAL I ALTET, «Ateneo Veneto», s. 3, CC, 2013, pp. 127-147.

22. *Avviso a' Leggitori*, in ZANETTI, *Descrizione*, pp. 64-66.

23. GRASMAN, *All'ombra*, pp. 143-175.

24. Tra i molti studi su questo tema fondamentali restano F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, «Nouvelles de la Republique des lettres», 1, 1982, pp. 7-69; E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1986, II, parte I, pp. 419-482; E. BOREA, *Stampe che imitano i disegni*, «Bollettino d'arte», LXXVI, 1991, pp. 87-122; Di recente ricco di riflessioni è il n. 8 del 2012 della rivista «Studi di Memofonte», curato da Barbara Agosti e Simonetta Prospero Valenti che nell'editoriale sottolineano la: «centralità del disegno e della grafica, intesi sia come strumenti per la documentazione e la conoscenza delle vicende figurative sia come uno degli ambiti privilegiati della *connoisseurship* e del collezionismo, nel corso di una stagione in cui sono ormai divenuti fittissimi gli scambi con il circuito europeo».

25. Cfr. G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964, pp. 70-74; e da ultimo I. VERMEULEN, *Picturing art history. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam, 2010.

26. G. BOTTARI, in R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, Michele Nestenus e Francesco Mouché, 1730, p. 353 nota 1. Cfr. U. PROCACCI, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, «Rivista d'arte», s. 3, XXX, 1955, 5, pp. 229-

249; A. PETRUCCI, *I bibliotecari corsiniani fra settecento e ottocento*, «Studi offerti da Incisa della Rocchetta», 13, 1973, pp. 401-424; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Le lettere del Mariette a G.G. Bottari conservate nella Biblioteca Corsiniana*, «Paragone», 339, 1978, pp. 35-132; M. CASADIO, *Bottari e gli incisori. Lettere di Bartolozzi, Billy, Caccianiga, Campiglia, Morghen, Preisler, Re, Piranesi, Ruggieri e Vasi*, in «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 123-147.

27. P. S. BARTOLI, G. P. BELLORI, *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni nella via Flaminia, disegnatte ed intagliate alla similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli e descritte e illustrate da Gio. Pietro Bellori*, Roma, Gio. Battista Busotti, 1680. In questa prima edizione solo una tavola riproduce lo stato frammentario delle pitture murali (tav. VI). Il testo sarà ripubblicato con integrazioni a cura di F. BARTOLI con il titolo *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de Nasonj*, Roma, Zenobj, 1706.

28. G. B. GALESTRUZZI, *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini*, I, Roma, Giacomo Dragonelli, 1657; II, Roma, Michele Ercole, 1669; G. B. GALESTRUZZI, *Opere di Polidoro da Caravaggio disegnatte, et intagliate, da Gio: Baptista Galestruzzi, pittore fiorentino*, Roma, Autore, 1658.

29. G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, Lelio della Volpe, II, 1739, p. 315.

30. La lettera di Carrara a Bottari, è in G. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma, Pagliarini, v (1766), lett. 147, 20 novembre 1764, pp. 395-396. I disegni sembrano smarriti alla fine del XIX secolo cfr. L. CIANCABILLA, *Strappi e stacchi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*, Firenze, Edif, 2009, p. 104. Su questo episodio cfr. M. CRESPI, A. GUADIANO, *ad vocem* «Beccari Jacopo Bartolomeo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, VII (1970), pp. 32-435; G. PERINI, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane. Il «parere» di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina», 28/29, 1991, pp. 169-208.

31. *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti dell'Istituto di Bologna scritte e illustrate*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1756. Cfr. D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino, 1995; E. D'AGOSTINO, *Letteratura artistica e incisione di traduzione a Bologna*. «Le Pitture di Pellegrino Tibaldi e Niccolò Abbati» di Giampietro Zanotti, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei civici di arte antica», 7/8, 2010/2011, pp. 163-172.

32. Pasquali in questi stessi anni pubblicava per esempio gli *Annali d'Italia* di Ludovico Miratori (1744-1749), le opere di Goldoni e di Apostolo Zeno, come anche gli scritti di Luke Joseph Hooke (1716-1769). Cfr. F. PEDROCCO, *Editoria illustrata veneziana del Settecento: G.B. Pasquali*, «Atti Istituto Veneto Scienze Lettere e Arti», CXXXIII, 1974-1975, pp. 321-330; M. INFELISE, *L'editoria veneziana del Settecento*, Milano, 1989; *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del convegno internazionale, a cura di M. SANTORO, V. SESTINI, Pisa, 2008.

33. *Francesco Algarotti al signor dottor Iacopo Bartolomeo Beccari*, in G. G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura... continuata fino a nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano, 1822-1825, VII (1822), pp. 363-369, lett. XI del 16 maggio 1744.

34. BOTTARI, TICOZZI, *Raccolta*, p. 366, dove Algarotti si auspica inoltre che lo stesso lavoro venga fatto nelle ville di Palladio e ricorda l'impresa di Topam nella riproduzione delle grottesche antiche. Algarotti ribadisce i medesimi concetti anche nella lettera successiva XII; pp. 369-371.

35. *Notizie intorno alla presente raccolta*, in ZANETTI, *Varie pitture*, p. I. Il testo allegato alle incisioni è rimasto quasi totalmente trascurato. Un destino che Zanetti stesso sembrava premonire quando spiegava di aver posto la parte scritta dopo le illustrazioni, invece che all'inizio del libro come era più consueto: «temendo che a quest'opera non avvenisse ciò che avvenir suole alle altre di simil genere, che quando giungono alle mani delle persone anche più colte, si corre subito a vederne i santi, siccome dicono; e ogni scrittura si lascia indietro».

36. Le incisioni sono tratte dalla copia conservata nella Biblioteca di Area Umanistica (BAUM) dell'Università Ca' Foscari Venezia.

37. T. PIGNATTI, *Anton Maria Zanetti Jr da Giorgione*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», XXIII, 1978, pp. 73-77; A. BROWN, *A Drawing by Zanetti after a Fresco on the Fondaco dei Tedeschi*, «Master Drawings», XV, 1, 1977, pp. 31-44.

38. Cfr. E. BOREA, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata II*, «Prospettiva», 70, 1993, pp. 50-74 (p. 60).

39. *Notizie intorno alla presente raccolta*, in ZANETTI, *Varie pitture*, pp. III-IV.

40. Una copia colorata è conservata presso la Biblioteca Hertziana di Roma (Ca-ZAN 390-3601 gr raro); ringrazio la direzione della Biblioteca per averne autorizzato gratuitamente la riproduzione. Un'altra copia miniata era in possesso di Leopoldo Cicognara e oggi è conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cicognara.X.3471); su questa è precisato: «La presente opera fu immaginata, disegnata, illustrata, e per alquanti esemplari, mentre vivea, miniata da Anton-Maria Zanetti di Alessandro»; cfr. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, Pisa, Niccolò Capurro, 1821, II, p. 151, nn. 470-3471.

41. *Catalogo delle stampe tratte dalle opere pubbliche de' pittori veneziani e forestieri*, in A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, Venezia, 1771, p. 536. Susy Marcon nella ristampa anastatica dell'opera segnalava questa frase, ma affermava di non conoscere alcun esemplare miniato; cfr. rist. a cura di S. MARCON, M. ZORZI, 1990, p. 10.

42. Cfr. L. DE LACHENAL, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, a cura di E. BOREA, C. GASPARRI, Roma, 2000, II, pp. 625-672.

43. *Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Napoli, Regia Stamperia, 1757-1792, 9 voll. Cfr. A. SCATOZZA HÖRICH, *Restauri alle collezioni del Museo Ercolanense di Portici alla luce di documenti inediti*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», 31, 1982, pp. 495-540; M. Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, Roma, 1999; P. D'ALCONZO, *Picturæ excisæ. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra il XVIII e il XIX secolo*, Roma, 2002; I. BRAGANTINI, *La documentazione degli affreschi antichi*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno, a cura di M.I. CATALANO, G. PRISCO, «Bollettino d'arte», volume speciale, 2003, pp. 85-95.

44. P. D'HANCARVILLE, *Collection of Etruscan, Greek, and Roman antiquities from the cabinet of the Hon.ble Wm Hamilton, His Britannick Majesty's envoy extraordinary at the Court of Naples*, 1766-1767. Cfr. I. JENKINS, *Vases and volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, London, 1996; R. VOLLKOMMER, *Des planches en couleurs au dessin au trait. sur la popularisation des vases grecs aux XVIIIe et XIXe siècles par Sir William Hamilton, Josiah Wedgwood, John Flaxman, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein et Bertel Thorvaldse*, in *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, Atti del convegno internazionale, a cura di P. CABRERA, Madrid, 2007, pp. 125-140.

45. Cfr. O.M. LILJEN, *Jacob Christoph Le Blon 1667-1741: Inventor of Three and Four Colour Printing* (Stuttgart, 1985); *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, catalogo della mostra, a cura di F. RODARI, Paris, 1997; S. LOWENGARD, *Jacob Christoph Le Blon's system of three-color printing and weaving*, in *The Creation of Color in the 18th century Europe*, New York, 2006.

46. J.C. LE BLON, *Coloritto, or the harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts, and infallible rules; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting*, London, Le Blon, 1725.

47. Si veda la voce «Gravue en Couleur à l'imitation de la peinture». Una discussione sull'argomento è M. CROMWELL, *An Account of Mr. James-Christopher Le Blon's Principles of Printing, in Imitation of Painting, and of Weaving Tapestry, in the Same Manner as Bro-*

cedes, «Philosophical Transactions», XXXVII, 1731-32, pp. 101-107. Polemizza con Le Blon dopo la sua morte J.F. GAUTIER, *Lettre de Gautier à M.de Boze... sur la Gravure des Couleurs*, «Mercure de France», 909, 1742, pp. 158-172 e J.F. GAUTIER, *Lettres concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux*, Paris, J. Bulloz, 1749.

48. G. TURNBULL, *A treatise on ancient painting, containing observations on the rise, progress, and decline of that art amongst the Greeks and Romans, [...] The whole illustrated and adorned with fifty pieces of ancient painting; discovered at different times in the ruins of old Rome, accurately engraved from drawings of Camillo Paderni a Roman, lately done from the originals with great exactness and elegance*, London, A. Millar, 1740. Su questo personaggio (1698-1748) cfr. J. FRIDAY (a cura di), *Art And Enlightenment: Scottish Aesthetics in the 18th Century*, Exeter, 2004, pp. 38-45; M. DE VOS, *Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale (30 ottobre-5 novembre 1988), a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, Roma, 1993, pp. 101-103 dove ricostruisce i rapporti tra Turnbull e Paderni.

49. Turnbull è criticato più volte nelle opere di Winckelmann, il quale già nei *Pensieri sull'imitazione* affermava che l'opera era apprezzabile solo per i disegni incisi da Van Mynde, mentre definiva il contenuto: «fastidieux [...] sans ces gravures, ne vaudroit pas le papier sur le quel il est imprimé». In una lettera a Francke del 28 gennaio 1764 inoltre, scriveva: «Turnbull, dont l'ouvrage est encore plus mauvais»; *Lettres familières de M.W. Winckelmann*, Paris, Yverdon, 1784, I, pp. 153-154.

50. G.B. PASSERI, *Picturae Etruscorum in Vasculis*, Roma, Monaldini, 1767-1775, 3 voll.; cfr. M.E. MASCI, *Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo. Lettere ad Anton Francesco Gori (Firenze, 1691-1757)*, Napoli, 2003; M.E. MASCI, *Picturea Etruscorum in Vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento*, Roma, 2008. L'autrice ricostruisce le vicende editoriali dell'opera, assegnando la progettazione e la raccolta dei disegni da stampare a Gori negli anni 1734-1757; non sembra invece prestare attenzione al fatto che la stampa del testo sia a colori.

51. *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome imitées fidèlement, pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro-Sante Bartoli*, Paris, s.e., 1757. Cfr. A. PETRUCCI, *ad vocem* «Bartoli Pietro Santi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, VI, 1964; M.N. PINOT DE VILLECHENON, *Fortune des fresques antiques de Rome au XVIII^e siècle. Pietro Sante Bartoli et le Comte de Caylus*, «Gazette des Beaux Arts», CXVI, 1990, 1461, pp. 105-115; M. MODOLO, *Dal clivus scauri al vicus capitis Africae. Gli affreschi della vigna Guglielmina a Roma nei disegni dei Bartoli*, «Bollettino d'Arte», s. 7, VC, 2010, 8, pp. 1-20 con diverse riproduzioni di alcuni disegni preparatori, oggi conservati nella collezione inglese di Holkham Hall.

52. Cfr. *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra, a cura di I. AGHION, M. AVISSEAU-BROUSTET, Paris, 2002; *Le comte de Caylus. Les arts et les lettres*, Atti del convegno internazionale, a cura di N. CRONK, Amsterdam, 2004; S. GOUGEAUD-ARNAUDEAU, *Le comte de Caylus (1662-1765), pour l'amour des arts*, Paris, 2010; P. ROSENBERG (a cura di), *Les dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette*, Milano, 2010; C. GAUNA, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 5, 3/1, 2011, pp. 159-203.

53. *Recueil de peintures*, p. 8. Il testo precisa: «elle ne serviroit qu'à sauver de l'oubli quelques Peintures antiques; [...] ce présent me paroît toujours digne du Public», p. 11.

54. L'obiettivo di Caylus è esplicito: «résulteroit une augmentation de connoissances pour l'Art», *Recueil de peintures*, p. 10.

55. Di Turnbull scrive: «En s'aidant de la methode ordinaire, qui, come tout le monde le fait, se contente d'exprimer les formes au contours des choses [...] L'Auteur Anglois a voulu accompagner les trois premieres de ces Peintures, chacune en particulier, d'une seconde Planche simplement au trait, et où fussent designées par des chiffres corres-

pondants à une explication particuliere, les couleurs de chaque objet conformément à la Peinture originale. %L'expédient est ingénieux: on ne peut en disconvenir. Il ne me paroît point cependant suffisant encore. Il accorde trop, ce me semble, à l'imagination. [...] Quelqu'exacte et quelque précise qu'elle soit, elle ne laisse que des idées générales et vagues dans l'esprit de celui qui n'a pas vu l'ouvrage même»; *Recueil de peintures*, pp. 9-11.

56. I disegni oggi sono conservati alla Bibliothèque National di Parigi. Un secolo dopo simili iniziative furono riprese da Pietro Nanin con l'edizione dei *Disegni di varie pitture a fresco che sono in Verona*, Verona, Zanchi, 1864.

57. Lettera di Mariette a Bottari 12 maggio 1761, cfr. BOTTARI, TICOZZI, *Lettere sulla pittura*, IV (1826), pp. 538-540, lett. CCXXV, p. 539. Mariette attese poi con impazienza il giudizio di Bottari come testimonia il ripetersi di questo argomento nella corrispondenza tra i due nella lett. CCXXVI (pp. 540-541), lett. CCXXVII (pp. 542-543), lett. CCXXIX (pp. 546-547), lett. CCXXX (pp. 547-548), lett. CCXXXI (pp. 548-550).

58. «Voi mi avete ricolmo di giubbilo avvisandomi l'applauso che ha incontrato in Roma il libro delle *Pitture Antiche*. Io ne avevo ricevuti vari complimenti da tutti quelli, alle cui mani era giunto qualche esemplare di esso; ma io fo infinitamente più caso alla vostra approvazione, e dell'asserirmi che l'opera è di vostro gusto, talchè non esito più dal riguardarla come un libro degno d'occupare un luogo ne' primi gabinetti d'Europa. Di questo non ce n'è ne ce ne sarà più di trenta esemplari. [...] Ma considerate che sono sei anni che vi si lavora sopra, e che ne rimangono sette o otto da terminare»; lett. CCXXXIII, 20 marzo 1763, pp. 552-553.

59. Per la presenza di Mariette a Venezia cfr. N. IVANOFF, *Mariette a Venezia*, «Arte veneta», XXI, 1968, pp. 278-279; A. BETTAGNO, *Una vicenda tra collezionisti e conoscitori: Zanetti, Mariette, Denon, Duchesne*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris, 2001, pp. 82-86; P. ROSENBERG, *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi: 1715-1723*, «Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXI, 2003, pp. 1-30.

60. A.M. ZANETTI, *Delle antiche statue, Catalogo di quelli che alla presente opera hanno sottoscritto*, p. 4

61. Sarebbe interessante verificare questa ipotesi anche considerando la nota ampia biblioteca di Anton Maria il Vecchio; cfr. *Indice de Libri dell'Illustrissimo Sig.re Anton Maria Zanetti q. Girolamo*, in Venezia 1744, manoscritto di proprietà della famiglia Obici, esposto alla mostra curata da Bettagno nel 1969 (p. 13 nota 11). Per altro non è da escludere, a mio avviso, che sia stato proprio Anton Maria di Alessandro ad ordinare la biblioteca del cugino e a redigere questo catalogo.

62. BOTTARI, TICOZZI, *Lettere sulla pittura*, p. 540.

63. La lettera fu scritta da Brisighella Volta Spada il 6 giugno 1761. Nel titolo è riportato ad Anton Maria Zanotti il giovane, ma dal contenuto si evince che si tratta chiaramente di Zanetti. BOTTARI, TICOZZI, *Lettere sulla pittura*, lett. xxx, pp. 474-478 (pp. 477-478).

64. «Chi gusta la vera Pittura, chi nello istesso tempo la vera Letteratura, chi il ben dipingere, chi l'ottimo scrivere, guardi questo libro che è ora proposto, ove riconoscerà l'istinto d'una mano, che sa diversamente trattare sì lo scalpello come la penna, quello per esprimere gli altrui disegni, questo per esporre i sentimenti suoi»; «*Novelle letterarie di Firenze*», XXII, 1761, pp. 741-747; cfr. GRASMAN, *All'ombra*, pp. 153-154.

65. CIANCABILLA, *Stacchi e strappi*.

66. Su questo testo e sulle novità metodologiche introdotte da Zanetti cfr. PIVA, *La scoperta del Medioevo*.

67. L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, Remondini, 1795-1796, I, *Prefazione*, p. VIII, definisce il testo di Zanetti «opera sommamente istruttiva in suo genere ed ordinata» e aggiunge: «Ciò ch'egli fa nella sua scuola io l'imito in tutte le altre d'Italia [...] avendo egli con buon metodo divisate l'epoche, descritti gli stili, bilanciati i meriti di non pochi pittori, e così mostrato qual età e qual grado spetti a ciascun di essi». Cfr. D. LEVI, *Introduzione*, in *Luigi Lanzi. Viaggio in Veneto*, a cura di D. Levi, Firenze, 1990, pp. IX-XLVII.

68. Documento pubblicato da FULIN, *Studi nell'Archivio*, p. 100.

69. J. RICHARDSON, *Two discourses. The Connoisseur. An Essay on the Whole Art of Criticism as it relates to Painting shewing how to judge of the Goodness of a Picture; of the Hand of the Master; and whether 'tis an Original or a Copy*, London, W. Churchill, 1719.

70. FULIN, *Studi nell'Archivio*, p. 100

71. Archivio di Stato di Venezia (d'ora in avanti ASve), *Inquisitori di Stato*, b. 909. Il documento era già stato trascritto da FULIN, *Studi nell'Archivio*, pp. 93-95. Ritornano sull'importanza di queste iniziative A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna, 1978; M. SPERONI, *La tutela dei beni culturali negli stati italiani preunitari*, Milano, 1988, pp. 135-188; TIOZZO (a cura di), *Dal decalogo Edwards; CECCHINI, Trasmettere al futuro*.

72. «La copiosa e pregiabilissima unione delle pubbliche pitture, è forse la più rara suppellettile che adorna questa Dominante e che attrae l'ammirazione de' professori quanto ogn'altra singolarità».

73. «Alla custodia e conservazione delle Pitture de' Palazzi pubblici di S. Marco e di Rialto, si è provveduto dall'Ecc.mo Senato: e si sono assegnati con più decreti stipendiati ispettori. Restano le Pitture delle Chiese, Scuole, degli Oratori e d'altri Luoghi, che sono in continuo pericolo o di perire o di esser vendute; non essendovi autorità pubblica che lo impedisca, o insperzione che invigili».

74. Scrive Zanetti: «Ardirei di rassegnare umilmente, che si comandasse un esatto Catalogo o Inventario delle Pitture scelte, esistenti ne' sopradetti Luoghi, degne singolarmente della pubblica tutela; a norma del quale, intimato che forse a rispettivi soprantendenti o direttori de' Luoghi istessi, in forma di consegna, restasse impedito ogni qualunque arbitrario asporto o vendita di esse Pitture: e per i necessari restauri o urgenze di rifabbriche ed altro che potessero occorrere, si dovesse dimandare e imprtar le licenze, previa l'inspezione e la relazione di approvato conoscitore. Tanto ho l'onore di rassegnare a VV. EE. Rinnovando le mie profondo umiliazioni»; ASve, *Inquisitori di Stato*, b. 909. Su questo cfr. V. CURZI, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, 2004, p. 72.

75. ASve, *Inquisitori di Stato*, b. 909. Il testo integrale è riportato in appendice a questo articolo. FULIN, *Studi nell'Archivio*, n. 1, p. 101 ne accennava solo rapidamente, senza però trascriverlo, né prestargli particolare attenzione.

76. Per un più immediato confronto in appendice ho ripubblicato entrambi i testi.

77. Per necessità di sintesi rimando ad un ulteriore contributo su questo tema con un confronto più serrato tra le indicazioni di Zanetti e quelle di Edwards.

78. *Note de' Quadri più degni, che esistono nelle Chiese, Scole, ed altri Luoghi Pubblici della Città e dell'Isole Circonvicine, consegnati ai Rispettivi Superiori di essi Luoghi, in Ord. al Decreto dell'Eccelso Consiglio di x: 20 Aprile 1773. In Venezia. Disposte per ordine di Sestieri* in ASve, *Inquisitori di Stato*, b. 909; cfr. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica*, pp. 56-57, doc. 35. Nonostante si tratti di una unità archivistica molto frequentata, un'analisi critica di questo catalogo di Zanetti è rimasta ancora intentata.

79. È evidente che lo strumento rimase in uso anche sotto la direzione di Pietro Edwards perché compaiono diverse note aggiunte con una scrittura e un inchiostro diversi, recanti notizie successive alla morte di Zanetti. Ad esempio alla p. 37 delle *Note* a margine si aggiunge che la pala di Bonifacio e pala di Carpaccio con *Martirio di molti santi*, collocate originariamente in S. Antonino a Castello, nel 1782 sono state spostate in S. Barnaba «di ordine Supremo».

80. Cfr. PIVA, *La fortuna del Medioevo*.

81. *Descrizione* 1733, p. 16.

82. Per un confronto più puntuale tra le opere citate nella *Nota* e quelle nella *Descrizione* rimando ad un saggio in preparazione.

83. ASve, *Inquisitori di Stato*, b. 909. Su questa anche OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica*, pp. 59-66.

84. Trattando della visita alla chiesa del Redentore per esempio scrive: «Il Professore

che ne propone nella mentovata nota il bisogno del restauro, non si estende a mostrare maggior urgenza che quella di dover essere repulite, mondate e depurate; il che, è ciò che veramente oggi può ad esse essere necessario: oltre le solite foderature, nell'uso delle quali dai moderni restauratori in questi tempi qualche volta si abbandona»; ASve, *Inquisitori di Stato*, b. 909, già in OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica*, pp. 136-137.

85. «Deggio per altro replicare quello che altre volte rassegnai con altri miei umilissimi fogli che il tempo non perdona a questi preziosi testimonii del merito della Pittura Veneziana. Tuttavia quadri più sublimi e rari, fatta da me attentissima osservazione, non trovo pressanti necessità di restauri; rimedio pericoloso, che è solamente al mio debole giudizio da mettersi in pratica nel caso d'imminente rovina; per non lasciare affatto perire qualche opera insigne»; ASve, *Inquisitori di Stato*, b. 909.

Per la conservazione delle sculture in gesso: Antonio Canova e la Gipsoteca di Possagno

Gabriella Delfini

Il complesso canoviano di Possagno, costituito dalla casa dell'artista, dallo studio e dalla gipsoteca, rappresenta uno dei musei più visitati e conosciuti in Europa. Per volontà del fratellastro del celebre scultore Antonio Canova, monsignor Giovan Battista Sartori Canova, negli anni 1829-1831 tutti i modelli, i bozzetti, i calchi e i bassorilievi, furono qui trasportati dallo studio romano dell'artista, sito presso piazza del Popolo, racchiudendoli in 93 casse.

Affidata all'architetto veneziano Francesco Lazzari (1791-1871) la costruzione della «Galleria Grande», ultimata nel 1836, tutte le opere che per l'artista erano strumento di lavoro e nel contempo repertorio-catalogo della sua produzione divennero il nucleo del più importante museo dedicato alla scultura in gesso.

A questo si accompagna, presso l'archivio storico della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, un prezioso archivio, che, dalla data dal 1907, consente, unitamente alla documentazione cartacea conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Possagno e di altri archivi veneti, di ripercorrere le vicende storiche e conservative delle opere a pochi decenni dalla creazione della «Galleria».

Proprio nel 1907 Paolo Tua, direttore del museo di Bassano, riferisce al Soprintendente alle Gallerie di Venezia, prof. Gino Fogolari, quanto constatato durante un sopralluogo nella Gipsoteca di Possagno.

Il Tua sottolinea come molte opere presentassero uno stato di degrado derivante dall'umidità di risalita per capillarità dal pavimento e la formazione di «ruggine» alle armature interne desumibili dai rigonfiamenti visibili in alcune porzioni delle opere. Apprendiamo così che 29 dei 195 gessi presenti nel complesso museale appaiono gravemente danneggiati, mentre altri denunciano tracce di restauri già eseguiti.

Il degrado è attribuibile a tre cause principali: 1) l'esposizione dei bassorilievi a contatto con i muri perimetrali; 2) la notevole presenza di umidità in quanto la «Galleria» era stata costruita nella parte più bassa di Possagno, che per la particolare pendenza del terreno raccoglieva infiltrazioni d'acqua; 3) l'esposizione museografica che consentiva ai visitatori di avvicinarsi troppo alle opere. Il Soprintendente relaziona la situazione al Ministero della Pubblica Istruzione. L'incarico di studiare i rimedi per la conservazione della Gipsoteca e delle opere fu affidato allo

scultore Antonio Dal Zotto. Accanto alla salvaguardia della raccolta dei gessi l'attenzione dei responsabili della tutela prende in esame anche la possibilità di restaurare la casa natale dell'artista. Il 30 luglio del 1914 il Comune di Possagno chiede l'autorizzazione a fare eseguire i restauri alle 11 opere che necessitano di urgenti interventi. Il restauratore incaricato dal Comune è Stefano Serafin, nome che non soddisfa il Soprintendente Fogolari, che lo ritiene responsabile dei danni arrecati ad un'opera conservata in Gipsoteca, il Monumento celebrativo di Giorgio Washington.

Il 24 agosto 1914 l'ispettore della Soprintendenza, conte cavalier Giuseppe Soranzo, in un sopralluogo suggerisce di levare, nelle singole opere, i pezzi già distaccati e di asportare per quanto possibile i ferri che erano stati la causa del degrado sostituendoli con pezzi d'osso, ottoni galvanizzato o raschiandoli con una foglia di stagno o altro isolante nel tentativo di evitarne l'ossidazione.¹

Si inizia così un programma di lavori che viene bruscamente interrotto dal coinvolgimento di Possagno nella Prima guerra mondiale, quando nell'ottobre del 1917, dopo la disfatta di Caporetto, il fronte bellico si sposta dal fiume Isonzo al fiume Piave: il Ministero della Pubblica Istruzione e la Soprintendenza predispongono un piano di messa in sicurezza di alcune opere che, dopo un transito nel Museo Civico di Padova, furono raccolte nel centro nazionale di Pisa.

Le opere rimaste a Possagno subirono gravissimi danni a causa dei cannoneggiamenti subiti dalla Gipsoteca.

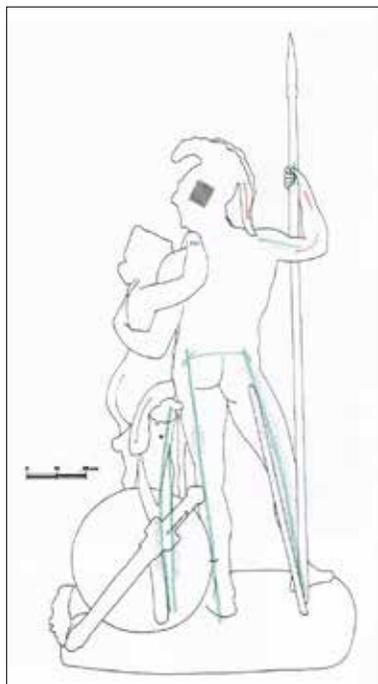
Tra il 1919 ed il 1920, dopo che le opere furono riconsegnate, inizia la campagna di restauro sia dell'edificio che delle sculture che, come documenta un'eccezionale campagna fotografica eseguita da Stefano e Siro Serafin, erano state mutilate delle braccia, della testa e di altre parti componenti.²

Si procede, quindi, nella campagna di restauro e pochi decenni dopo, con lo scoppio della Seconda guerra mondiale molte delle opere furono trasferite per sicurezza nel tempio canoviano di Possagno, mentre la Gipsoteca fu munita di protezione antiaerea ed antincendio.

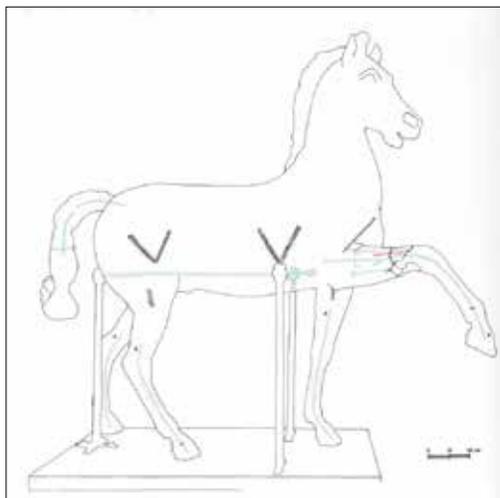
Anche nel dopoguerra riprendono i lavori di restauro delle opere conservate nel complesso canoviano.

Nel 1957 Carlo Scarpa costruirà una nuova ala alla Gipsoteca modificandone l'allestimento museale.

Alla fine degli anni novanta del secolo corso l'allora Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto, ravvisando la necessità di procedere con una nuova campagna di restauri, evidenzia in fase progettuale la necessità di effettuare, preventivamente all'intervento di restauro, indagini non distruttive per verificare lo stato di conservazione dei supporti, metallici e non, esistenti all'interno delle sculture, individuando



1. Possagno, Gipsoteca Antonio Canova, *Venere e Marte*



2. Possagno, Gipsoteca Antonio Canova, *Cavallo*



proprio nel cattivo stato di conservazione delle strutture interne di sostegno il degrado leggibile sulla superficie delle opere. Furono scelte 11 opere ritenute campione di una situazione conservativa che poteva estendersi a tutte le altre conservate nel complesso museale.

L'indagine radiografica fu eseguita dalla ditta Coletto di Marghera. Francesca Persegati, autrice del restauro delle opere, ha redatto le mappe tematiche dei materiali non visibili ad occhio nudo. Gli elementi rilevati all'interno delle sculture sono: elementi in osso, elementi in ferro battuto, con presenza di corrosione e cricature; elementi in rame, ottone, legno, bambù e tessuto.³

In questa sede si propongono tre opere.

Venere e Marte (fig. 1)

Modello in gesso, cm 210×60×122

Rappresenta l'allegoria della Pace e della Guerra, commissionata dal principe Giorgio nel 1815, fu realizzato in marmo nel 1824. Attualmente è conservato a Londra, a Buckingham Palace.

Sono state eseguite 35 riprese radiografiche che hanno evidenziato la presenza di inserti in ferro, fortemente corrosi, nelle gambe di Marte. A questo stato di degrado sono da imputare le incrinature, molto evidenti, sul polpaccio, sul tallone e sul braccio di Marte.

Cavallo (fig. 2)

Studio in gesso, cm 215×230×55

Datato 1807-1808 è il modello, a metà grandezza, del monumento equestre di Carlo III di Borbone.

Sono state eseguite 48 riprese radiografiche che hanno evidenziato l'inserimento di supporti in ferro e legno. Erano presenti numerose crepe e stuccature. Grosse spaccature avevano provocato il distacco della zampa posteriore sinistra e soprattutto quella anteriore destra dove, nel tempo, erano stati inseriti perni di vario materiale.

Critone chiude gli occhi a Socrate (fig. 3)

Rilievo in gesso cm 122×249, 1790-1792

Le 28 riprese eseguite durante la campagna di indagini hanno evidenziato la presenza di numerosi sostegni in osso, di crepe e di spaccature. In corrispondenza della cornice esterna è stato rilevato un supporto e una tela, o comunque un tessuto a trama larga. Non è, comunque, possibile identificare questa tela come elemento originale del rilievo o neppure identificarla con una sorta di «rifodero» applicato quando il rilievo fu restaurato da Stefano Serafin, dopo i gravissimi danni subiti durante l'autunno del 1917 nel corso della Prima guerra mondiale.

In anni più recenti la Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso ha elaborato per la Gipsoteca di Possagno un progetto orientato alla ricognizione dello stato delle sculture in gesso, al fine di documentare la situazione antecedente alle variazioni microclimatiche che sarebbero intervenute con l'installazione dell'impianto di climatizzazione, progettato dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio.

La particolare tecnica di esecuzione delle sculture in gesso di Antonio Canova presenti a Possagno rendono tali manufatti sensibili alla variazione della temperatura e dell'umidità. Quasi tutte le opere contengono elementi in ferro a sostegno del modellato in gesso, il che li rende soggetti a reazioni di ossidazione per contatto con l'umidità migrante all'interno del manufatto. La trasformazione dell'ossidazione in ruggine comporta un aumento di volume che provoca la formazione di microfessurazioni nella struttura del gesso.

La ricognizione è stata fatta dal restauratore Giordano Passarella su 44 tra gruppi e sculture in gesso mappata attraverso l'elaborazione

di grafici sui quali sono state riportate e localizzate, descrivendole in apposita legenda, le tipologie di degrado rilevate da una dettagliata campagna fotografica e da un attento esame dei fenomeni di alterazione verificabili ad occhi nudo.

Sono state individuate 15 tipologie di degrado, differenziate per colore: stuccatura, fessurazione, mancanze, macchie di ruggine, macchie di colore, perni, graffi, erosione, legno di supporto, colature di cemento, patina, rifacimento, macchie, abrasioni, tracce di colore

Si propone, a mo' di esempio, la lettura della seguente opera:

Dedalo ed Icaro (fig. 4)

Scultura il gesso cm 170×92×80

Il marmo, cm 186×95×76, è conservato nel Museo Correr di Venezia. L'opera fu commissionata dal procuratore Pietro Vettor Pisani e donato dalle figlie alla città di Venezia.

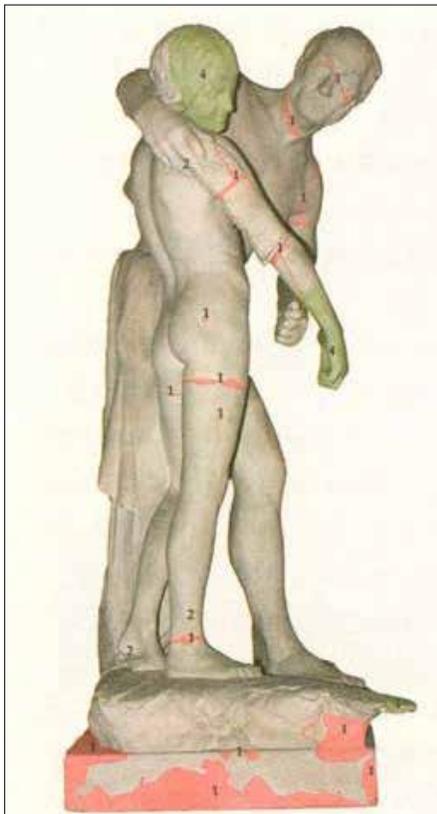
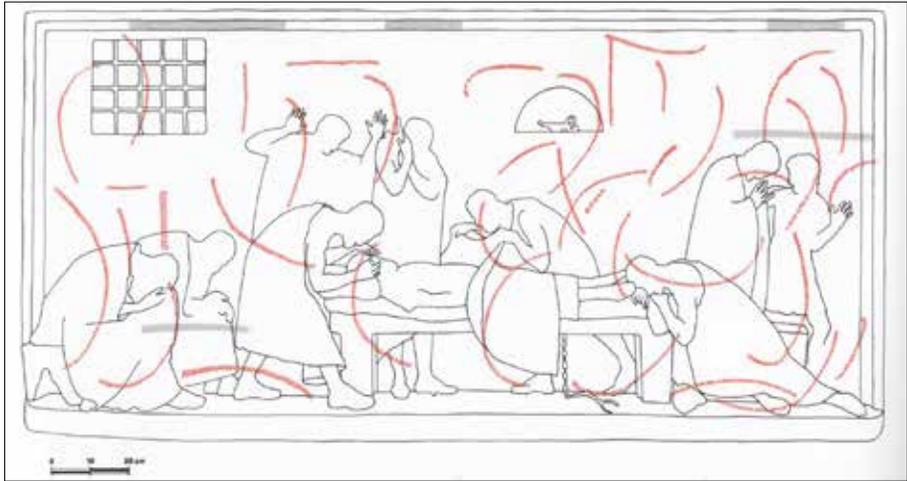
Dal punto di vista conservativo la storia di questa scultura in gesso conservata a Possagno è lunga e complessa. Già nell'estate 1914 la statua appare tra le 12 opere dell'intera Gipsoteca che necessitano di urgenti restauri. Rimasta a Possagno durante la fase conclusiva della Prima Guerra Mondiale in una nota del 4 marzo 1919 il gruppo risulta mancante delle due teste e di due avambracci. Inserito nell'elenco delle opere riparabili, potendosi eseguire il calco delle parti mancanti, anche dopo ricomposto il gruppo presenterà sempre uno stato di degrado tale da dover essere compreso nuovamente tra le opere su cui intervenire. Siro Serafin, figlio di Stefano, riceve un pagamento il 18 febbraio 1950 per il restauro eseguito su alcune opere della Gipsoteca, tra cui *Dedalo ed Icaro*.

La recente campagna conoscitiva ne rivela lo stato di conservazione: presenza di vecchie stuccature, mancanze, tracce di pellicola pittorica, lesioni, macchie, rifacimenti, macchie di ruggine, perni (chiodo), macchie di colore.⁴

Note

1 G. DELFINI FILIPPI, *I gessi di Antonio Canova a Possagno: Storia della conservazione*, in *I gessi di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno*, Treviso, 1998, pp. 11-40.

2 G. DELFINI FILIPPI, «Allo scopo di impedire saccheggio e devastazione...» *I provvedimenti per la salvaguardia del patrimonio canoviano a Possagno nei giorni della Grande Guerra*, in A.M. SPIAZZI, C. RIGONI, M. PREGNOLATO (a cura di), *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, Vicenza, 2008, pp. 159-172; L. NICOLODI, *La carne impassibile? Le distruzioni di guerra alla Gipsoteca di*



LEGENDA GRAFICI

1	Vecchia stuccatura	11	Graffi
2	Fessurazione	12	Erosione
3	Mancanza	13	Legno di supporto
4	Rilacimento	14	Colature di cemento
5	Abrasioni	15	Pittura
6	Tracce di pellicola pittorica		
7	Perni		
8	Macchie di ruggine		
9	Macchie		
10	Macchie di colore		

3. Possagno, Gipsoteca Antonio Canova,
Critone chiude gli occhi a Socrate

4. Possagno, Gipsoteca Antonio Canova,
Dedalo e Icaro

Il restauro come atto critico: Venezia e il suo territorio

Possagno nelle fotografie di Stefano e Siro Serafini, in SPIAZZI, RIGONI, PREGNOLATO (a cura di), *La memoria*, pp. 173-182.

3 G. DELFINI FILIPPI, *Per un progetto di restauro delle sculture della Gipsoteca di Possagno: l'indagine radiografica*, in *I gessi di Antonio Canova*, pp. 43-69; F. PERSEGATI, *Anatomia di un restauro: dalla tecnica di esecuzione all'intervento conservativo*, in *I gessi di Antonio Canova*, pp. 73-91.

4 G. DELFINI, *La scultura in gesso in età neoclassica: dalla bottega dello scultore al laboratorio di restauro*, *Gli ateliers degli scultori*, Atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche, a cura di M. GUDERZO, Crocetta del Montello, 2010, pp. 383-388.

Sergio Bettini, Cesare Brandi e la prassi conservativa: teorie a confronto

Matilde Cartolari

1 Restauri al Museo Civico di Padova (1939-1949)

Sergio Bettini (1905-1986) – com'è noto – è stato un critico e storico dell'arte italiano.

Allievo di Giuseppe Fiocco, egli ricoprì, nel corso della quarantennale esperienza di docente presso l'università di Padova, le cattedre di Storia dell'arte medievale, Estetica e Storia della critica d'arte.¹ Luoghi privilegiati della sua ricerca furono l'arte tardoantica – a partire dalle lezioni di Alois Riegl ed Henri Focillon² – e in particolare quella bizantina, da cui fiorirono gli importanti contributi riguardanti la città di Venezia.³

Nominato nel 1939 direttore del Museo Civico di Padova, Bettini mantenne l'incarico fino al 1949,⁴ quando dimise ufficialmente le vesti direttoriali per dedicarsi *in toto* all'attività universitaria. Fu in questo decennio ch'egli poté misurarsi per la prima volta con il problema della conservazione, dimostrando una consapevolezza che emerge chiara fin dagli esordi:

Compito essenziale di un direttore di Museo è la conservazione e la cura delle opere affidategli: in ciò sta anche la grande e delicatissima responsabilità del suo ufficio. [...]

Perciò chi dirige un museo deve essere sempre, quotidianamente attentissimo alle condizioni delle opere: e, ove ne ravvisi la necessità, deve curarne la pulitura e proporre il restauro.⁵

Tali riflessioni animarono il primo intervento disposto da Bettini su opere appartenenti alla collezione: la pulitura dei due dipinti giorgioneschi raffiguranti *Leda e il cigno* e una non meglio precisata *Scena allegorico-pastorale*. A meno di un anno dalla nomina, Bettini decise di operare dapprima effettuando alcune analisi preliminari al microscopio e a luce radente; quindi, affidandosi a «persona del mestiere»:⁶ Niccolina Carusi, restauratrice del Gabinetto di restauro delle RR. Gallerie degli Uffizi a Firenze.⁷ La pulitura venne attuata mediante «batuffoli di cotone immersi in una soluzione di alcool e acqua ragia», sotto lo sguardo vigile dello stesso Bettini e di Giuseppe Fiocco, ap-

positamente convocato a testimoniare che ai quadri non fosse «tolto né aggiunto un millimetro [...] di colore originale».⁸ Nella relazione inviata al Podestà a conclusione del lavoro, Bettini annunciava entusiasticamente la ricomparsa - «come per miracolo» - di toni cromatici, dettagli, piani di sfondo che, a suo parere, rendevano oramai indubbia l'attribuzione a Giorgione.

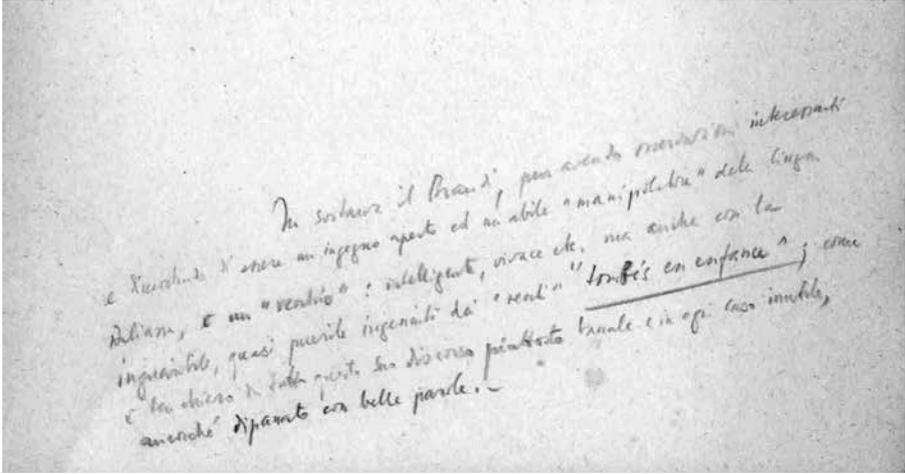
Il successo dell'operazione permise di effettuare ulteriori saggi di pulitura su due tavole, *Il mito di Polidoro*⁹ e *La nascita di Adone*, anch'esse di incerta attribuzione giorgionesca. Il lavoro venne ultimato nel 1941 da Mauro Pelliccioli,¹⁰ impegnato a Venezia in alcuni restauri presso le RR. Gallerie dell'Accademia. Nuovamente, il risultato fu accolto con entusiastico favore da Bettini, che così si esprimeva in una lettera al Podestà:

Posso [...] assicurarVi che non poteva, oggi, e non solo in Italia, venire eseguito restauro migliore: e ciò spiega come il comm. Pelliccioli [sic] sia stato, fra tutti, chiamato a dirigere la Scuola Centrale del Restauro testè inaugurata a Roma [in realtà ne era insegnante e restauratore-capo: la direzione spettava, com'è noto, a Cesare Brandi]. Come in quell'occasione ebbe modo di dichiarare l'Ecc. Bottai, il restauro deve essere inteso e praticato come rimozione di parti spurie e non come integrazione dell'opera: deve cioè avere assoluta onestà scientifica e rigoroso valore documentario. E in tal modo è stato appunto praticato il restauro delle nostre tavole. Nessuna aggiunta arbitraria, nessun «abbellimento», nessun mascheramento, nessuna volontà di aggiungere una patina di falso antico.¹¹

In entrambi i casi, dunque, Bettini sostenne ed applicò coerentemente una prassi di restauro di tipo conservativo, orientata da criteri di assoluta scientificità, prudenza e rigore filologico.¹² Una linea operativa che si svolgeva in un tracciato istituzionale di ampio raggio, connettendo il Museo patavino alle analoghe direttive impartite in quegli anni dal Ministero dell'Educazione Nazionale.¹³

L'alta considerazione dell'operato dell'ICR che trapela dalle parole spese a favore del Pelliccioli, d'altronde, è indice di una precisa scelta metodologica. Né si tratta di un evento isolato: alcuni anni dopo, Bettini proporrà di affidare un restauro particolarmente delicato all'Istituto Centrale, ritenendolo «l'unico in Italia che possa salvare il salvabile» dell'opera in questione;¹⁴ e, nel 1948, progetterà (senza successo) una nuova collaborazione con lo stesso Pelliccioli, «il migliore dei nostri restauratori».¹⁵

Il dettato conservativo si impose con straordinaria emergenza negli anni dell'immediato dopoguerra, al rientro di opere che spesso - dopo an-



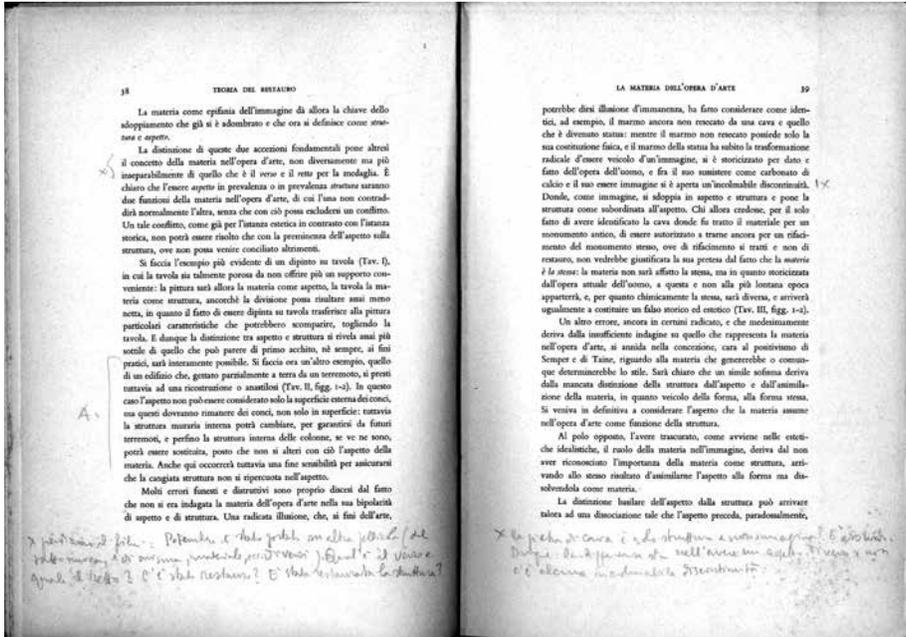
1. Venezia, Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, Fondo Bettini. C. Brandi, *Teoria del restauro*, lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1963. Il giudizio complessivo di Bettini è annotato a matita in calce ad una delle pagine bianche iniziali

ni di permanenza in sovraffollati rifugi antiaerei – presentavano evidenti segni di deterioramento.¹⁶ Trasferimento in uscita e in entrata, monitoraggio, inventariazione, restauro e, da ultimo, riallestimento delle opere appartenenti alla collezione furono tra le principali questioni che Bettini dovette dirimere nel secondo quinquennio del proprio mandato.¹⁷

All'imperativo della tutela, però, Bettini seppe affiancare una pari considerazione dell'aspetto comunicativo: «un pubblico Museo [...] non può limitarsi ad un compito strettamente conservativo. V'è una parte didattica, e v'è parte spettacolare, senza la quale esso avrebbe poca ragione d'essere».¹⁸ Parole che riecheggiano la politica fascista delle arti propugnata anni prima – e con ben altra enfasi – dall'allora ministro Giuseppe Bottai;¹⁹ ma, contemporaneamente, rivelano in Bettini una sensibilità particolare verso l'attualità del ruolo civico dell'istituto museale.

2 La mostra Venezia e Bisanzio (1974)

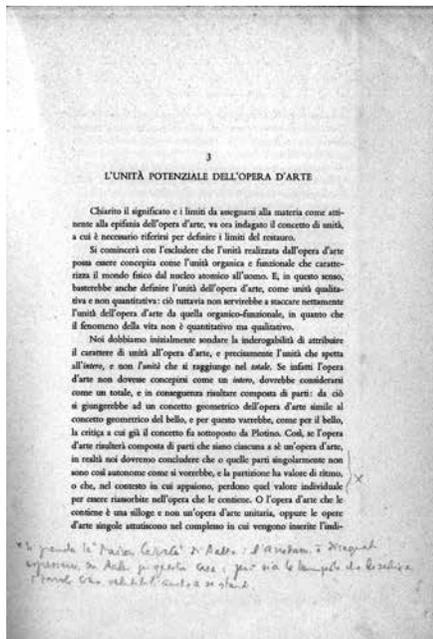
Bettini ritornò ad affrontare operativamente la questione conservativa alcuni decenni più tardi, nel 1974, quando, oramai autorevole medievista, fu coinvolto nell'organizzazione della mostra *Venezia e Bisanzio*.²⁰



2. Venezia, Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, Fondo Bettini. C. Brandi, *Teoria del restauro*, pp. 38-39. A piè pagina, sempre a matita, le annotazioni autografe sono riferite a precisi passaggi del testo soprastante

Il suo contributo scientifico si concretizzò nella stesura di un ampio saggio posto in apertura al catalogo,²¹ in cui offriva ai lettori un'imponente cornice storico-critica ad inquadramento delle opere presenti in mostra. Il progetto espositivo, tuttavia, risultava alterato da gravi mancanze: il prestito di almeno un terzo degli oggetti richiesti era stato negato per impedimenti di natura burocratica.²² Una compromissione che aveva innescato in Bettini alcune considerazioni di carattere generale:

Non si può discutere sulla bontà di un principio che precetta - in teoria - di conservare ad ogni costo i «beni culturali»: è lapalissiano che, se non si facesse quanto si può per conservarli, essi non esisterebbero addirittura; ed ogni nostro discorso sul nostro passato, cioè su noi stessi, diventerebbe impraticabile. Ma, accanto al principio della conservazione ad ogni costo, dovrebbe affermarsi, con pari rigore, quello dell'agibilità quanto possibile aperta. L'opera d'arte è semplicemente un feticcio culturale, quando è messa, se non nell'impossibilità - come sempre più spesso avviene - almeno in una crescente difficoltà di esse-



3. Venezia, Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, Fondo Bettini. C. Brandi, *Teoria del restauro*, p. 41. Si tratta della pagina di inizio del cap. III, l'ultimo annotato (e presumibilmente letto) da Bettini

re liberamente esperita dagli uomini viventi qui ora: diviene un tesoro potenzialmente messo in forziere; ma che in realtà non vale nulla finché non vi saranno gli eredi di Arpagone che sapranno spenderlo.²³

La mostra, d'altra parte, si proponeva di portare alla luce un patrimonio – quello dell'arte protoveneziana e bizantina presente in Italia – tanto cospicuo quanto oscuro ad un pubblico non specialista. Un'impresa che assumeva in quegli anni tratti di inedita urgenza:

Non c'è dubbio che non Venezia soltanto o l'Italia, ma tutta la vecchia Europa stiano attraversando un periodo di crescente disorientamento, che, nei più sensibili, già appare come lo spettro d'una crisi di identità. Che senza dubbio non si dissolve con una mostra d'arte; ma ci si illude, che anche questa possa giovare a riassumere per emblemata l'idea della maniera specifica che tali civiltà «antiche» hanno avuto di mettere in forma il mondo.²⁴

Issandosi su impalcature teoretiche vecchie e nuove (dal riegliano *kunstwollen* all'«intenzione eidetica» o «totale» di Husserl e Merleau-Pon-

ty),²⁵ Bettini costruiva un solido apparato a difesa dell'intero impianto espositivo. Tale «ricerca d'origine», infatti, risultava indispensabile tanto più per una città come Venezia, tenuta a riconoscere e salvaguardare «la sua specifica singolarità di opera d'arte».²⁶

Venezia ha bisogno di essere restaurata, tutti sono d'accordo; e prima di tutto ripulita, con intelligenza e coraggio. Ma è chiaro che non basta ripulire e restaurare qualche singolo palazzo, qualche singola chiesa, con un criterio che dissimula al suo fondo un'estetica a così dire del monumento. È tutto il tessuto della città che va conservato ed ove possibile recuperato nella sua coerenza strutturale.

È possibile che vi sia taluno che sarebbe disposto a lavare Piazza San Marco per esempio, a ridare all'ardente icona che è la facciata della basilica il colore dei suoi marmi e lo splendore dei suoi ori; magari a ritrovarne il pavimento originale di rossi mattoni a spinapesce. Il risultato non potrebbe essere che splendido, se non altro perché ristabilirebbe, non solo il colore che è la vita di Venezia, ma lo stesso originario senso spaziale della piazza: la facciata «verrebbe avanti» per così dire, e la piazza non darebbe più l'impressione attuale d'una vacuità forse eccessiva. Ma sarebbe il restauro di un particolare, sia pure insigne; mentre è tutta la città, di cui la piazza è solo un episodio, che va, fin dove possibile, ritrovata, mantenuta, riportata al suo senso: a quel senso, che in tutta la sua storia, finché ne ha avuta una, essa ha conservato anzi rafforzato con una fedeltà imperterrita. Ma è necessario, appunto, avere un'idea chiara di quale fu (e, per fortuna, in gran parte è ancora) codesto senso.²⁷

Nella preferenza per la tessitura di una trama urbanistica rispetto alla sintassi architettonica, Bettini svolgeva la propria analisi formale attraverso la temporalità continua di colore e superficie. Su simili categorie esperienziali, infatti, doveva far leva il critico che ambisse a comprendere il senso di Venezia nella profondità della sua configurazione storica (tardoromana) e geomorfologica (come città costruita fra acqua e cielo).²⁸

Ma poiché Bettini sentiva, «come ha sentito Thomas Mann, questa identità profonda della temporalità dell'arte e della vita»,²⁹ tale esplicita coloritura esistenziale riverberava necessariamente nell'attualità specchiante di temi quali museografia, conservazione e restauro.³⁰ L'esigenza della tutela era quivi evocata nella complessità dell'intreccio con l'attuale esperienza dei vivi; e infine riaccordata al progetto espositivo in nome di un comune orizzonte di senso:

Questa mostra vuole essere un tentativo, non tanto di offrire ai fo-

restieri uno spettacolo; quanto di suggerire ad essi e in primo luogo agli stessi veneziani [...] un modo per avviarsi, speriamo per impegnarsi, a recuperare quel senso della loro città. Che è fondamentale, se vogliamo ch'essa viva.³¹

3 Molti desideri inappagati

«Molti desideri inappagati», così esordiva Cesare Brandi nel suo articolo di recensione a *Venezia e Bisanzio*;³² un titolo eloquente, la cui asprezza polemica veniva ribadita in apertura:

Chi si accinga alla lettura immane delle 88 pagine atlantiche che Sergio Bettini ha preposto al catalogo della mostra «Venezia e Bisanzio», si renderà conto dell'impegno, dell'amore e della scienza, che hanno originato e sottofondato questa mostra: doveva essere una compiuta illustrazione non già del bizantinismo veneziano ma addirittura di tutto lo svolgimento dell'arte bizantina non solo a Costantinopoli ma a Salonicco, ma nella Macedonia, ma in tutto l'hinterland macedone fino alla Dalmazia e alla Russia.³³

Evidenti, dunque, le cause dell'insoddisfazione: un simile progetto, insieme «grandioso e utopico», era - nell'opinione di Brandi - da principio destinato a fallire. Anzitutto, vista l'impossibilità di prelevare dai propri siti i grandi mosaici bizantini (citati, ad esempio, Santa Sofia e Hosios Loukas, Salonicco e Dafni); secondariamente, perché «è impossibile cercare di tappare questi buchi enormi con miniature, tavole (scarsissime) smalti e avori: ogni voce ha una voce diversa, ed è già grande successo se ci si accorda su una datazione o su una provenienza».³⁴

Più proficua, piuttosto, sarebbe stata l'organizzazione di un «documentario a colori» in cui riproporre la sequenza integrale delle opere; evitando, così, rimostranze non opportune né giustificabili: perché alle ragioni di studio va anteposto sempre l'imperativo della conservazione. Così, ad esempio, per la Madonna dipinta da Andrea Rizo da Candia, danneggiata - a suo dire - dall'esposizione a correnti umide e calde provenienti dalle finestre di Palazzo Ducale.³⁵

L'anatema brandiano si estendeva dall'impresa veneziana all'intero circuito delle esposizioni temporanee, che, «allo stato attuale delle conoscenze storiche, della fotografia a colori e, soprattutto, degli studi, non hanno ormai che uno scopo turistico».³⁶ Al contrario, un'attività museografica coerentemente tesa a garantire l'integrità delle opere avrebbe dovuto evitarne, per quanto possibile, la movimentazione.³⁷

Infine, un'ultima amara sottolineatura era riservata all'ipotesi di ripristino ventilata da Bettini nel *Saggio introduttivo*:

siamo nel regno dell'amore verso il sempre più antico, ossia un amore condannato dalla moderna teoria del restauro, antistorico per uno storicismo aberrante: come sarebbe ora l'idea [...] di riportare a mattoni a spina di pesce la pavimentazione di Piazza San Marco, come era prima di quella, bellissima, settecentesca, celebrata da tutti gli infiniti quadri di vedutisti veneti, dal Canaletto al Guardi. Leviamo invece del tutto i malaugurati piccioni che insozzano e corrodono le sculture, infettano i marmi. Ma sono amati dalle giovani coppie in viaggio di nozze. Il turismo innanzitutto.³⁸

4 La replica di Bettini

Fra i documenti conservati nell'Archivio Bettini, a Venezia, è presente un articolo scritto da Bettini in risposta alla stroncatura brandiana.³⁹ Pensato per la pubblicazione sulle stesse pagine de «Il Giornale», il testo non venne accolto e, nonostante le proteste dell'autore, rimase inedito.⁴⁰

Anzitutto, Bettini rigettava l'accusa di una pretesa di esaustività mai avanzata: la mostra intendeva proporre un selezionato confronto fra la cultura artistica bizantina e quella protoveneziana nel tentativo di dare di essa «una definizione, inevitabilmente problematica». D'altro canto, l'ipotesi di sostituirvi una documentario illustrato appariva a Bettini uno «squallido ripiego, spero suggerito solo da estro polemico», in virtù di quella che Brandi stesso definiva l'«astanza» dell'opera - la sua presenza qui e ora, nello spazio di chi la osserva - e nel rifiuto di propinare al pubblico dei surrogati.

Non si possono che condividere le preoccupazioni per la conservazione del nostro patrimonio artistico, ma innanzitutto la nostra battaglia dev'essere per conservare davvero le opere là dove si trovano; e non credo che le tavole del Due o Trecento «stiano meglio» in certi, non di rado mefitici, depositi dei nostri Musei o in certe umide e polverose sagrestie, piuttosto che in una mostra, dove, tra l'altro, prima di essere esposte, sono esaminate e se necessario restaurate, sotto il controllo di esperti specializzati, e ad opera dei migliori tecnici disponibili.⁴¹

È il caso della sbollatura rilevata da Brandi sulla tavola di Andrea Rizo da Candia, già presente prima del trasporto a Venezia:

Si tratta di un minimo, quasi puntuale rigonfiamento, provocato da una vite un po' troppo lunga, la quale fissa sul rovescio la rozza intelaiatura, eseguita a Firenze in illo tempore. [...] Mentre dunque s'ammira l'acutezza dell'occhio di Brandi, che è riuscito a scorgere quel puntino sporgente, s'hanno da rifiutare come fasulle anzi del tutto fantastiche le conseguenze elocutorie, ch'egli ne trae nel suo pamphlet. La sbollatura non è stata causata dal trasporto dell'icona da Firenze a Venezia, e meno che mai dal maligno spiffero estivo d'un'innocente finestra di Palazzo Ducale. Essa c'era già da anni; ed il trasporto, semmai, l'ha accuratamente conservata. E questa, dell'esposizione veneziana, sarà l'occasione per toglier di mezzo la perfida vite, e per restituire a Firenze l'icona non guasta, ma risanata.⁴²

A proposito dei prestiti, Bettini replicava portando ad esempio il recente viaggio della *Gioconda* in Russia e Giappone, pubblicamente deprecato da Brandi come «cinica speculazione»⁴³ a fini propagandistici:

D'accordo: è un azzardo ch'era opportuno evitare e c'è un risvolto spettacolare, di status *symbol*, di prestigio, persino di mistificazione propagandistica, in esso; ma alla sua base v'è innegabilmente il riconoscimento di un valore: non ci si impegna a presentare [...] un proprio preziosissimo oggetto, se non si ritiene accertato che la «massa» destinata ad accoglierlo riconoscerà in quell'oggetto, per l'appunto un valore senza pari. Se e quando avverrà che far viaggiare la *Gioconda* non abbia più senso, perché l'arte di Leonardo non interesserà più nessuno: allora, sarà calata la notte.

Frattanto quel che importa è che le opere d'arte medievale, in Italia, restino là dove sono, spesso a marcire; o, nel migliore dei casi, chiuse in cassaforte: visibili, semmai, e con difficoltà, solo da un'elitta schiera di specialisti. Chiudiamo i musei, perché non possiamo mantenerli; tentiamo di far fallire le mostre, perché è «criminale» adunarvi le opere. È veramente allegro vivere, studiare e faticare «dans cette galère».⁴⁴

Si ribadiva, in chiusura, il tema della sostanziale circolarità fra progetto espositivo e missione conservativa; laddove questa, però, era da intendersi come restituzione - e non sottrazione - dell'opera al flusso vitale della sua esistenza:

Lo scopo di questa Mostra - al di là del suo aspetto di spettacolo, o genericamente culturale - è stato anche, anzi soprattutto, questo.

Venezia ha bisogno di riprendere coscienza di se stessa - cioè dello spessore del suo passato - per non continuare a degradarsi; infine, per non morire. [...]

Non c'è dubbio che non basterà questa Mostra, per salvarla. Ma, se non ci s'illude, sarà servita almeno a rafforzare la coscienza, che è degna d'essere salvata.⁴⁵

5 Le annotazioni di Bettini alla Teoria del restauro

Una seconda fonte inedita, utile per gettar luce sul rapporto con Brandi, è la copia della *Teoria del restauro* appartenuta a Bettini e attualmente conservata nell'omonimo fondo della Biblioteca di Area Umanistica di Venezia.⁴⁶ Il testo fu parzialmente letto ed annotato da Bettini in una data non precisata, ma - come si chiarirà in seguito - plausibilmente successiva al 1974.⁴⁷

Nella sua lettura, Bettini incrocia alcuni dei luoghi caratteristici del proprio percorso critico in una prospettiva estetica specificamente volta al restauro, alternando esempi ad argomentazioni più strettamente teoriche.

Definito il restauro come «momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte», Brandi afferma che «il solo [intervento] in ogni caso legittimo e imperativo: [...] il primo, se non l'unico, che veramente l'opera d'arte consenta e richieda nella sua fissa e irripetibile sussistenza d'immagine» è l'intervento sulla materia (primo assioma).⁴⁸

Bettini commenta:

Prendiamo il caso di Venezia. Il «solo e in ogni caso legittimo e imperativo» sarebbe quello di consolidare la struttura formale. Credo invece che la bonifica debba essere in primis semantica, sempre socioeconomica. Altrimenti: vuoto tecnicismo del restauro.

Lì dove, in apertura al secondo capitolo, Brandi ribadisce la necessità di un «approfondimento del concetto di materia in relazione all'opera d'arte»,⁴⁹ Bettini annota: «Non si sa cos'altro ci sia in un'opera d'arte che non sia "materia"».

Definita la materia come «epifania dell'immagine», Brandi introduce la distinzione fra struttura e aspetto, che sono nella materia «come il retto e il verso di una medaglia». ⁵⁰

Bettini argomenta con un esempio:

Prendiamo il film: Potemkin è stato portato su altra pellicola (del

tutto nuova, e di misura, materiale ecc. diversi). Qual è il verso e quale il retto? C'è stato restauro? È stata restaurata la struttura?

Brandi prosegue:

Una radicata illusione, che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi illusione di immanenza, ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo non ancora resecato da una cava e quello che è divenuto statua: mentre il marmo non resecato possiede solo la sua costituzione fisica, e il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'un'immagine, si è storicizzato per dato e fatto dell'opera dell'uomo, e fra il suo sussistere come carbonato di calcio e il suo essere immagine si è aperta un'incolmabile discontinuità.⁵¹

Ancora una volta, Bettini dissente:

La pietra di cava è solo struttura e non immagine? È assurdo. Dunque: la differenza sta nell'avere un aspetto diverso e non c'è alcuna incolmabile discontinuità.

Nel terzo capitolo, Brandi afferma che

l'unità dell'opera d'arte [...] [è] l'unità che spetta all'*intero*, e non l'*unità* che si raggiunge nel *totale*. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un *intero*, dovrebbe considerarsi come un totale, e in conseguenza risultare composta di parti [...]. Così, se l'opera d'arte risulterà composta di parti che siano ciascuna a se un'opera d'arte, in realtà noi dovremmo concludere che o quelle parti singolarmente non sono così autonome come si vorrebbe, e la partizione ha valore di ritmo, o che, nel contesto in cui appaiono, perdono quel valore individuale per essere riassorbite nell'opera che le contiene.⁵²

In calce, puntuale, il commento:

Si prenda la «Maison Carrée» di Aalto: l'arredamento è disegnato espressamente da Aalto su questa casa: però sia le lampade che le sedie e i tavoli sono valutabili anche a se stanti.

Laddove Brandi definisce

il mosaico, e la costruzione fatta di conci separati, il caso che più

eloquentemente dimostra l'impossibilità per l'opera d'arte di essere concepita come un totale, quando invece deve realizzare un intero⁵³

Bettini replica:

Ma già DUE tessere sono una relazione, come UN verso in poesia.

Dalla teoria dell'intero, si giunge ad affrontare il problema della ricomposizione dei frammenti. Essa non può avvenire per analogia, poiché l'unità dell'oggetto artistico viene colta intuitivamente e non mediante procedimenti logici:

l'intervento volto a rintracciare l'unità originaria, sviluppando l'unità potenziale dei frammenti di quel tutto che è l'opera d'arte, deve limitarsi a svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario.⁵⁴

Bettini:

Se fosse vero che l'opera d'arte si configura alla coscienza come «unità», dovrebbe essere facile, per tentativi, svolgere i suggerimenti impliciti o anche liberamente, fino a ricomporre (o a comporre) l'«unità». Invece è falso.

A questo punto, secondo Brandi,

«l'istanza estetica e l'istanza storica [...] dovranno, nel reciproco temperamento, fissare il punto di quello che può essere il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, senza che venga a compiersi un falso storico o a perpetrarsi un'offesa».⁵⁵

Dunque, l'intervento dovrà rispettare tre principi: essere riconoscibile senza per questo «infrangere quell'unità che si tende a ricostruire»; non intaccare la materia solo per quanto essa è aspetto, e non in quanto struttura; infine, non impedire – ma, al contrario, facilitare – i successivi interventi di restauro. «Ma con ciò che precede non sarebbe esaurito il problema, perché resta pur sempre aperto il problema delle lacune, posto dall'esigenza stessa che proibisce le integrazioni di fantasia».⁵⁶

Da ciò Bettini conclude: «Se questi principi fossero da estendere all'architettura, sarebbe in pratica giustificato l'aver negato a Wright di costruire sul Canal Grande».

Dal capitolo IV, il libro si presenta intonso.

In una delle pagine bianche iniziali, infine, Bettini annota il proprio giudizio complessivo:

In sostanza il Brandi, pur avendo osservazioni interessanti e dimostrando di essere un ingegno aperto e un abile «manipolatore» della lingua italiana, è un «vecchio»: intelligente, vivace etc., ma anche con la inguaribile, quasi puerile ingenuità dei «vecchi» «*tombès en enfance*» [«(ri)caduto in infanzia»]; come è ben chiaro in tutto questo suo discorso piuttosto banale e in ogni caso inutile, ancorché dipanato con belle parole.

La «vecchiaia» di cui sopra non è un dato anagrafico: Brandi era un anno più giovane di Bettini. Seppur non esplicitamente, essa fa riferimento alla matrice idealistica che – benché rivisitata alla luce dei più recenti sviluppi della fenomenologia – traspariva in molte delle concettualizzazioni brandiane;⁵⁷ a partire da quella, fondamentale, fra immagine e materia, sino alla conseguente distinzione fra struttura e aspetto.

Le obiezioni di Bettini, d'altra parte, tradiscono la diretta influenza di Henri Focillon e della sua concezione di forma come inestricabile intreccio fra ideazione ed esecuzione, esito autonomo di un processo creativo in atto nella lavorazione tecnica del materiale scelto.⁵⁸ Una morfologia così tracciata poteva a buon diritto entrare nel novero di quelle che Brandi definiva «illusioni di immanenza», ponendosi come tentativo di sanare l'«incolmabile discontinuità»⁵⁹ che la storia apre fra forma (per Brandi, immagine) e materia («quanto serve all'epifania dell'immagine»)⁶⁰.

L'esempio di restauro filmico portato da Bettini sottolinea efficacemente la problematicità di una simile distinzione, d'altronde rilevata in più punti dallo stesso Brandi.⁶¹ A questo proposito, però, è necessario soffermarsi sulla genesi della *Teoria*: un'opera meditata, sì, ma – come recita il sottotitolo alla prima edizione – sotto forma di «lezioni raccolte» dagli allievi dell'Istituto Centrale per il Restauro. Si coglie in essa l'esigenza di dimostrare agli occhi dei futuri restauratori l'illegittimità a priori dell'intervento di ripristino; anche a costo di ricorrere a soluzioni teoretiche talvolta artificiose.⁶²

Muovendo poi dall'estetica della creazione artistica a quella della recezione, Bettini contestava la teoria dell'intero formulata in rapporto al problema dell'integrazione delle lacune. Pur attribuendo al linguaggio artistico una propria specificità, infatti, Brandi risolveva tale autonomia semantica nei termini di una recezione spontanea ed intuitiva

dell'opera come unità.⁶³ Bettini, al contrario, sosteneva che l'arte, in quanto atto comunicativo, presupponesse «una dimensione comune, intersoggettiva, nella quale gl'uomini appunto si intendono l'un l'altro: cioè una struttura».⁶⁴ Le percezioni, secondo Bettini, non sono immediate bensì strutturate: rappresentano l'esito di condizioni variabili nello spazio e nel tempo. Così esse vengono plasmate e messe in opera dagli artisti, diacronicamente ricostruite e verbalizzate dai critici. Per questo motivo Bettini lasciava la porta aperta a nuove inserzioni nel tessuto urbano storico, purché attuate nel rispetto della struttura formale complessiva (è il caso di Wright a Venezia).⁶⁵

Alla medesima «volontà di forma» fa riferimento la prima annotazione, laddove si oppone all'intervento esclusivo sulla materia la necessità di una bonifica semantica e socio-economica del tessuto urbano: argomentazioni analoghe a quelle portate a favore del progetto di *Venezia e Bisanzio*, nonché dell'ipotesi di ripristino pavimentale di Piazza S. Marco.

Parimenti, nell'insistita sottolineatura finale della facondia del collega senese («abile manipolatore della lingua italiana», «discorso dipanato con belle parole»), si coglie l'eco di frasi scritte in quella stessa circostanza: «Brandi ha esposto altre ragioni [...] con la sua inconfondibile felicità di parola»,⁶⁶ «ma l'articolo di Brandi è scritto così deliziosamente [...] che davvero dispiace d'essere costretti a rettificarne le, purtroppo numerose quanto strane, inesattezze».⁶⁷ Un'assonanza che porta a collocare la stesura delle note dopo la polemica su *Venezia e Bisanzio* del 1974. Il che, d'altra parte, aiuterebbe a comprendere l'insolita asprezza che sembra pervadere sin da principio l'approccio di Bettini alla *Teoria* di Brandi, al di là della distanza che pur li separa sul piano teoretico.

Note

1 Ringrazio la dott.ssa Paola Segato e il dott. Andrea Desolei dell'Archivio Generale del Comune di Padova (d'ora in avanti ACPd) per l'aiuto fornitomi durante il lavoro di consultazione. Cfr. M. AGAZZI, *Per una biografia di Sergio Bettini*, in M. AGAZZI, C. ROMANELLI (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia, 2011, pp. 49-81; M. AGAZZI, *Ricostruzione della carriera universitaria*, in AGAZZI, ROMANELLI (a cura di), *L'opera*, pp. 191-197; M. AGAZZI, *Insegnamenti*, in AGAZZI, ROMANELLI (a cura di), *L'opera*, pp. 191-197, pp. 197-201.

2 Cfr. F. BERNABEI, *Sergio Bettini: un maestro della storia dell'arte*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti», C, 1989, pp. 67-95 (in part. pp. 82-83); A. CAVALLETTI, *Poetica di Sergio Bettini*, in S. BETTINI, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Macerata, 1996, pp. IX-XLVI; E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria e attività museale*, Padova, 1997, pp. 33-55 (in part. 48-52); E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Il «questionario» di storia dell'arte su Giorgione*, Padova, Loreggia, 1999,

pp. 27-34; D. FORMAGGIO, *Ricordare Sergio Bettini*, pp. 18-19, 22-24, in F. BERNABEI, G. LORENZONI (a cura di), «*Tempus per se non est*». *Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, Padova, 1999, pp. 13-25; W. DORIGO, *Bettini e il tardoantico*, in BERNABEI, LORENZONI (a cura di), «*Tempus per se non est*», pp. 27-38; G. LORENZONI, *Testimonianza in occasione della cerimonia dell'«alzabara» per Sergio Bettini*, in BERNABEI, LORENZONI (a cura di), «*Tempus per se non est*», pp. 159-161; V. FINOCCHI, *Filologia e critica*, Vicenza, 2009, pp. 23-24; X. BARRAL I ALTET, *Prolusione. Bettini, Riegl e Focillon*, in AGAZZI, ROMANELLI (a cura di), *L'opera*, pp. 21-40.

3 Si veda ad es. S. BETTINI, *L'architettura di S. Marco. Origini e significato*, Padova, 1946; S. BETTINI, *L'arte alla fine del mondo antico*, Padova, 1948; S. BETTINI, *Venezia. Nascita di una città*, Milano, 1978.

4 Fascicolo personale di S. Bettini in ACPd, cat. IX, fasc. 489, classe 8. Cfr. AGAZZI, *Per una biografia*, p. 58.

5 ACPd, 1941-IX, Atti amministrativi (d'ora in poi A.a.) 1759, fasc. 493, classe 8, Relazione conclusiva inviata dal Direttore al Podestà, s.d.; già in BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria*, appendice II.2, pp. 96-99. Il termine della pulitura è collocabile *ante* 10 giugno 1940 (data della risposta del Podestà) e non, come ipotizzato da Bordignon Favero, a inizio novembre 1941.

6 ACPd, 1941-IX, A.a. 1759, fasc. 493, classe 8, Relazione conclusiva, in BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria*, p. 98.

7 Riguardo la Carusi, poche sono le indicazioni biografiche a disposizione (cfr. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini*, p. 99 nota 3); ulteriori approfondimenti in merito saranno oggetto di future ricerche specifiche.

8 ACPd, 1941-IX, A.a. 1759, fasc. 493, classe 8.

9 Alternativamente identificato con *Il mito di Erisittone*. Alcune foto dei restauri in questione sono allegati all'articolo: E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini direttore di museo*, «*Bollettino del Museo Civico di Padova*», LXXXIV, 1995 (1996), pp. 153-188.

10 Il bergamasco Mauro Pellicoli (1887-1974), nato e formatosi nella Lombardia di G. Secco Suardo, venne alla ribalta nazionale quando subentrò a L. Cavenaghi come restauratore presso la Pinacoteca di Brera. In seguito, fu nominato restauratore-capo presso il neonato Istituto Centrale per il Restauro dal 1939 al 1946. Alcuni dei suoi interventi più significativi: *Pala Costanzo* di Giorgione (*ante* 1934), *Camera degli Sposi* di A. Mantegna (1939 ca), *Episodi della vita di S. Francesco* di Giotto ad Assisi (1940 ca). Raggiunse l'apice della sua fama quando intervenne sul *Cenacolo* di Leonardo in S. Maria delle Grazie a Milano (1947-1949 e 1951-1954). Pellicoli fu una figura fondamentale nel riacquiescere la nuova stagione del restauro scientifico con la tradizione lombarda ottocentesca (fonte: Panzeri Matteo, *Pellicoli Mauro*, scheda R, n. 10/2/130, in ASRI-RESI, 1998/04/14, <http://resi.ribesinformatica.it/>, consultata il 2012/09/27).

11 ACPd, 1941-IX, A.a. 1759, fasc. 493, classe 8, Lettera del Direttore al Podestà, 7.11.1941 (prot. 986); già parzialmente pubblicata in BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria*, pp. 25-26. L'«occasione» cui si fa riferimento nel testo è il convegno indetto a Roma in concomitanza con l'inaugurazione dell'Istituto Centrale per il Restauro, il 18 ottobre di quell'anno, a cui Bettini partecipò in veste di rappresentante del Comune di Padova (cfr. ACPd, 1941-IX, A.a. 1759, fasc. 490, classe 8).

12 Cfr. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria*, pp. 22-24.

13 Cfr. G. BOTTAI, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, «*Le arti*», I, 1, 1938-1939, Atti del convegno dei soprintendenti (1938), parte I, pp. 42-53, confluite nella raccolta: G. BOTTAI, *Politica fascista delle arti*, Roma, Signorelli, 1940. Il volume fu recensito da Bettini poco dopo l'uscita: cfr. S. BETTINI, *Politica fascista delle arti (1940)*, «*Bollettino del Museo Civico di Padova*», s. 3, I-II, 1939-1941, pp. 1-18. Cfr. G. BOTTAI, *Discorso per l'inaugurazione dell'ICR*, «*Le arti*», IV, 1, 1941-1942, pp. 48-51 (riedito in BOTTAI, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, Roma, 1992, pp. 258-262). Per l'importanza del convegno del 1938 in vista della fondazione dell'ICR cfr. C. BON VALSASSINA, *L'Istituto*

Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della Nazione», in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. ANDALORO, Firenze, 2006, pp. 17-26.

14 ACPd, 1946-IX, A.a. 1950, fasc. 493, classe 8, Lettera del Direttore al Podestà, 16.07.1946 (prot. 732); già in E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria*, appendice II.3, pp. 100-103 (qui p. 100). Gli interventi in questione furono infine affidati al padovano Antonio Lazzarin, restauratore di fiducia della Soprintendenza veneziana (cfr. ACPd, 1949-IX, A.a. 2133, fasc. 488).

15 ACPd, 1948-IX, A.a. 2065, fasc. 493, classe 8, Lettera del Direttore al Sindaco, 17.11.1948 (prot. 732); già in E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria*, appendice II.3, pp. 100-103 (qui p. 100). Gli interventi in questione furono infine affidati al padovano Antonio Lazzarin, restauratore di fiducia della Soprintendenza veneziana (cfr. ACPd, 1949-IX, A.a. 2133, fasc. 488).

16 Cfr. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria*, pp. 19-21 e appendice II.3, p. 101.

17 A cui si aggiunse, nel 1948, la responsabilità in alcuni cantieri della ricostruzione postbellica, come membro di una commissione ministeriale a sorveglianza del restauro dei mosaici nella città di Ravenna. Cfr. M. Agazzi, *Per una biografia*, pp. 64-66.

18 ACPd, 1948-IX, a.a. 2065, fasc. 493, classe 8, Lettera del Direttore al Sindaco, 17.11.1948; in E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria*, p. 102.

19 Cfr. BETTINI, *Politica fascista*, pp. 16-17, che cita BOTTAI, *Politica fascista*, pp. 143-145. Cfr. Atti del convegno dei soprintendenti (1938), parte II, «Le arti», I, 2, 1938-1939, pp. 133-169 (in part. gli interventi di G. PACCHIONI e M. LAZZARI).

20 Cfr. AGAZZI, *Per una biografia*, p. 79. La mostra fu allestita a Palazzo Ducale dall'8 giugno al 30 settembre di quell'anno.

21 I. FURLAN (a cura di), *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra, con saggio introduttivo di S. BETTINI, Venezia, Alfieri, 1974. Un testo analogo (probabilmente una bozza preparatoria) al citato *Saggio introduttivo* è la *Prolusione alla Mostra di Venezia*, edito per la prima volta nel volume M. AGAZZI, C. ROMANELLI (a cura di), *S. Bettini. L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, Venezia, 2011, pp. 323-334.

22 Cfr. BETTINI, *Saggio introduttivo*, p.18, 36 e 83; BETTINI, *Prolusione*, p. 325. Esplicitamente menzionati i prestiti negati della Cattedra di Massimiano (Ravenna, Museo arcivescovile) e della Mitra di Linköping (Stoccolma, Statens Historiska Museum).

23 BETTINI, *Saggio introduttivo*, p. 24 (anche in BETTINI, *Prolusione*, p. 326).

24 BETTINI, *Saggio introduttivo*, p. 17.

25 BETTINI, *Saggio introduttivo*, p. 17, 28, 81.

26 BETTINI, *Saggio introduttivo*, p. 17.

27 BETTINI, *Prolusione*, p. 327-328. Cfr. BETTINI, *Saggio introduttivo*, p. 80: «La sua [sott.: di Piazza San Marco] prima pavimentazione, a mattoni disposti a spina-pesce, che sarebbe provvido ripristinare, per ridare alla piazza il suo colore [corsivo nel testo] e medicarne l'eccessiva vacuità». Per l'importanza del colore nell'analisi formale di Venezia cfr. BETTINI, *Saggio introduttivo*, p. 27: «E così è avvenuto, che tutta la forma di Venezia è colore, vale a dire, superficie». Le stesse idee (e, talvolta, parole) - dopo una gestazione durata trent'anni - confluiranno in BETTINI, *Venezia nascita di una città*.

28 Cfr. G.C. ARGAN, *Per Sergio Bettini*, «Arte veneta», XXIX, 1975, pp. I-III; G. LORENZONI, *Sergio Bettini. In memoriam*, «Arte veneta», XL, 1986, pp. 274-276; L. PUPPI, *Sergio Bettini: il contributo alla storia e alla teoria dell'architettura e dell'urbanistica*, in BERNABEI, LORENZONI (a cura di), «Tempus per se», pp. 147-156; X. BARRAL I ALTET, *Bettini, Venezia e San Marco: una prospettiva originale*, in *Ricordando Sergio Bettini*, Atti della giornata di studi a cura di F. Bernabei (Padova, 26 Gennaio 2006), Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 25-40.

29 ARGAN, *Per Sergio Bettini*, p. III.

30 Per quanto riguarda il restauro, un'analogia attenzione verso l'«ambiente urbano» (al pari della «creazione architettonica isolata») era stata posta per la prima volta - non a caso - nella Carta di Venezia del 1964.

31 BETTINI, *Prolusione*, p. 328.

32 C. BRANDI, *Molti desideri inappagati*, «Il Giornale», 6 settembre 1974. Occhiello: *La Mostra di Venezia e Bisanzio a Palazzo Ducale*; sommario: *La rarità delle opere d'arte, spesso antiche di un millennio e oltre, non ha permesso il prestito. Sempre più difficile allestire esposizioni del genere - San Marco nel giro della mostra*.

33 Ringrazio la Biblioteca Civica di Milano, in part. l'Ufficio Periodici, per avermi inviato con tempestività le scansioni dell'articolo.

34 BRANDI, *Molti desideri*.

35 La tavola in questione è la cosiddetta *Madonna della Passione*, di Andrea Rizo da Candia, XV secolo; cfr. FURLAN (a cura di), *Venezia e Bisanzio*, scheda n. 122.

36 BRANDI, *Molti desideri*.

37 Cfr. C. BRANDI, *Museografia, mostre e restauro*, in *Problemi di tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico*, Atti del convegno (Roma, 6-7 marzo 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970, pp. 77-92; p. 77: «Il problema della museografia è un problema prima di tutto di conservazione poi d'esposizione; per ultimo, ma solo come corollario, d'attrazione turistica. Ora purtroppo in Italia si tende a rovesciare i termini: prima l'attrazione turistica, con la sfarzosità o la bizzarria dell'esposizione, per ultimo e non sempre la conservazione». Cfr. C. BRANDI, *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, Roma, 2001, in part. cap. IV, *Opere mobili*, pp. 381-432.

38 BRANDI, *Molti desideri*.

39 Archivio Bettini, Venezia (d'ora in poi ABve), Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia: inediti n. 37 («Quanto ha ragione Cesare Brandi») e 38. Cfr. M. AGAZZI, *Inventario dei manoscritti inediti*, in AGAZZI, ROMANELLI (a cura di), *L'opera*, p. 218; AGAZZI, *Per una biografia*, p. 79 nota 117: «I testi sono molto lavorati e mostrano una stesura molto sofferta. Il secondo testo appare completo (6 cartelle dattiloscritte con ulteriori interventi)». In ragione di ciò, si è scelto di fare riferimento alla versione dattiloscritta (inedito n. 38).

40 Nella lettera di accompagnamento, destinata al presente Guido Piovene, Bettini afferma di aver scritto l'articolo su invito informale di Marco Valsecchi (giornalista della redazione per l'ambito storico-artistico).

41 ABve, S. Bettini, *Inedito n. 38*, p. 3.

42 ABve, S. Bettini, *Inedito*, p. 5.

43 C. BRANDI, *Cinica speculazione sull'opera immortale*, «Corriere della Sera», 21 aprile 1974; riedito in BRANDI, *Il patrimonio insidiato*, col titolo *La Gioconda a Tokyo*, pp. 412-415.

44 BETTINI, *Inedito*, p. 4.

45. BETTINI, *Inedito*, p. 6.

46 C. BRANDI, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani*, Roma, 1963. Cfr. W. DORIGO, *L'acquisizione della biblioteca di lavoro di S. Bettini*, «Venezia Arti», II, 1988, p. 224; A. DIANO, *La biblioteca di lavoro di Sergio Bettini. Note preliminari*, in AGAZZI, ROMANELLI (a cura di), *L'opera*, pp. 87-102.

47. Nella copia originale, i commenti erano posti a fine pagina mediante l'uso di segni di richiamo al testo. Si è scelto, in sede di trascrizione, di riportare per intero alcune parole originariamente abbreviate: «arredam.» (arredamento), «espressam.» (espressamente) e «liberam.» (liberamente). Le frasi qui trascritte in carattere, dimensione e allineamento differente dal corpo principale del testo sono i commenti autografi di Bettini.

48 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 35. D'ora in avanti verranno indicate le pagine corrispondenti dell'edizione Einaudi, Torino, 2000 (1977), qui p. 7.

49 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 9.

50 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 10.

51 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 11.

52 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 13.

53 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 14.

- 54 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 17.
- 55 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 17.
- 56 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 18.
- 57 Cfr. M.I. CATALANO, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze, 1998, pp. 12-20; *La teoria del restauro nel Novecento*, in part. cap. V, *Percorsi teorici*, pp. 301-406.
- 58 Cfr. H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934 [*Vita delle forme*, a cura di D. VALERI, trad. it. S. BETTINI, Padova, 1945; riedita da Einaudi a partire dal 1972 con pref. di E. CASTELNUOVO]. La prefazione di Bettini alla prima edizione si trova in BETTINI, *Tempo e forma*, pp. 11-14.
- 59 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 11.
- 60 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 9.
- 61 BRANDI, *Teoria del restauro*, p. 7, p. 10.
- 62 BRANDI, *Teoria del restauro*, pp. 21-27 (cap. IV, *Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro*).
- 63 Cfr. BRANDI, *Teoria del restauro*, pp. 15-18.
- 64 S. BETTINI, *Commento al Questionario di Storia dell'Arte su Giorgione*, in FINOCCHI, *Filologia e critica*, p. 79. Si tratta di un testo compilato da Bettini a fini didattici nell'anno accademico 1966-1967. Cfr. anche CAVALLETTI, *Poetica di Sergio Bettini*, pp. XXIV-XLI.
- 65 I progetti del Masieri Memorial erano stati pubblicati su «Metron» IX, 49-50, Gennaio-Aprile 1954. Bettini si schierava a favore del progetto con l'articolo *Venezia e Wright*, pp. 14-30, riedito in BETTINI, *Tempo e forma*, pp. 39-58. Sull'affaire Wright Bettini tornò a più riprese, come per esempio in S. BETTINI, *Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea*, «Zodiac», n. 2, 1957 (1958), riedito in BETTINI, *Tempo e forma*, pp. 135-158; BETTINI, *Prolusione alla Mostra*, p. 328; BETTINI, *Venezia. Nascita di una città*, p. 13. Brandi non entrò nel merito se non occasionalmente, diversi anni dopo (cfr. C. BRANDI, *Una gabbia vitrea sulla laguna di Venezia*, «Corriere della sera», 7 marzo 1965, riedito in BRANDI, *Il patrimonio insidiato*, pp. 162-164), ma il suo rifiuto categorico di innestare il moderno sull'antico era cosa ben nota (cfr. C. BRANDI, *Ancora e sempre del vecchio e del nuovo nelle antiche città italiane*, Terzo programma, 1956, in BRANDI, *Il patrimonio insidiato*, pp. 26-31).
- 66 ABVE, S. Bettini, *Inedito n. 38*, p. 1. Prosegue: «È sempre più difficile, oggi, sentir risonare una lingua così schiettamente italiana come la sua [...]».
- 67 Bettini, *Inedito*, p. 4.

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari - Digital publishing, Venezia
nel mese di luglio del 2014
da Logo srl, Borgoricco (Padova)

La collana *Quaderni di Venezia Arti* ritorna in una nuova serie destinata all'indagine teorica, storica e critica delle arti, a partire dalle ricerche svolte nell'ambito del Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia. Questo volume contiene gli atti della giornata di studi dedicata a *Il restauro come atto critico: Venezia e il suo territorio*, organizzata a Ca' Dolfin il 27 marzo 2012 come momento di collaborazione e confronto tra Università e Soprintendenze. La consapevolezza che il restauro sia sempre un atto critico dovrebbe essere il punto di convergenza tra storici dell'arte, restauratori, esperti scientifici e quanti sono coinvolti nella tutela del patrimonio. I contributi qui raccolti, pur con cronologie e prospettive diverse, confermano questo assunto e ne evidenziano, attraverso casi concreti, le conseguenze sul piano della storia dell'arte come su quello della teoria del restauro.



Università
Ca'Foscari
Venezia

ISBN 978-88-97735-74-8



9 788897 735748 >

Edizione non venale