

**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento di Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del
cinema e della musica (DBC)**

Corso di Laurea in Storia dell'Arte

Tesi di laurea magistrale

***Antonio Lazzarin: un restauratore veneto del
Novecento***

**Relatrice
Prof.ssa Marta Boscolo Marchi**

**Correlatrice
Prof.ssa Giuliana Tomasella**

**Laureanda:
Chiara Guadagnini
Matricola n. 2010577**

ANNO ACCADEMICO 2021-22

A mio nonno Gianni,
che è stato il mio angelo custode negli ultimi mesi di studio
e grazie al quale è scaturito questo progetto.

Indice:

Introduzione

1. Una vita a servizio dell'arte
2. L'attività di Lazzarin nel contesto della nascente teoria sul restauro di Cesare Brandi e dell'introduzione dei metodi scientifici sul restauro
3. Venezia e l'alluvione del 4 novembre 1966
 - 3.1. Il ruolo dell'Unesco e dei comitati privati
 - 3.2. L'esemplare attività svolta alla Madonna dell'Orto
 - 3.3. Un duplice intervento: la *Madonna Nicopeia*
4. Antonio Lazzarin: un restauratore veneto
 - 4.1. L'attività di restauro a Padova e i teleri del Santuario del Carmine (1946)
 - 4.2. L'impegno nel trevigiano e il restauro della *Sacra Conversazione* di Cima da Conegliano (1963)
 - 4.3. L'attività di Antonio Lazzarin in provincia di Vicenza: restauro della *Cena di San Gregorio Magno* del Veronese (1973)
 - 4.4. La molteplice attività di restauro a Venezia e il restauro della *Pala dell'Assunta* (1974) e della *Pala Pesaro* (1977) di Tiziano
 - 4.5. Premio Torta: medaglia alla passione

Conclusione

Illustrazioni

Bibliografia

Ringraziamenti

Abbreviazioni

AMB = Archivio del Convento di Santa Maria di Monte Berico di Vicenza

ASDRMV = Archivio Storico della Direzione regionale Musei Veneto

CRIA = Committee to Rescue Italian Arts

ICR = Istituto Centrale per il Restauro di Roma

ICCROM = Centre for Conservation and Restoration of Objects' Museum

OPD = Opificio delle Pietre Dure di Firenze

Introduzione

Questo studio intende indagare la storia del restauro novecentesco del territorio veneto attraverso una figura peculiare: Antonio Lazzarin, restauratore padovano nato nel 1915, che è stato possibile conoscere tramite i documenti che raccontano la sua sessantennale attività nel campo del restauro, ma soprattutto grazie alle conversazioni con il figlio Francesco Lazzarin in occasione della visita all'archivio di famiglia. Se per molti restauratori novecenteschi sono stati condotti studi e ricerche nel corso degli anni, lo stesso non vale per Antonio Lazzarin: il primo (e finora unico) studio incentrato sulla sua attività tra il 1963 e il 1979 risale al 2017, quando la studentessa Margherita Segala dell'Università di Urbino "Carlo Bo" ha dedicato la sua tesi di laurea alla conservazione delle opere in Veneto nell'Otto e Novecento e alla digitalizzazione dei fondi archivistici. In questo suo lavoro la studentessa aveva ipotizzato una struttura per l'archivio digitale Lazzarin, considerando come caso studio la digitalizzazione del materiale, presentato anche in questa sede, relativo all'*Assunta* di Tiziano.

L'interesse ad approfondire la figura di Antonio Lazzarin è scaturito da una visita presso il Santuario di Monte Berico (Vicenza). Su una porta chiusa era posto il cartello descrittivo di un quadro che si trovava all'interno e che era in corso di restauro. Si trattava della *Cena di San Gregorio Magno* di Paolo Veronese, opera divenuta poi oggetto di studio tra le altre in questa dissertazione. È stato quindi possibile risalire al nome di Antonio Lazzarin, che mise mano all'opera nel 1973. Partendo dal caso vicentino, si è cercato di ricostruire l'attività del restauratore che si è rivelato figura di spicco nell'ambito del restauro della seconda metà del Novecento in nord Italia, attraversando anche la tragica alluvione del 1966. Questo studio ha consentito inoltre di accrescere il senso di identità e attaccamento al proprio territorio attraverso la storia del restauro. Entrare in contatto con i documenti, le fonti, i luoghi e con le persone ha permesso di conoscere dati inediti, cruciali per una corretta disamina delle opere e della storia dell'arte del territorio. Partendo da un articolo contenuto nella rivista bimestrale *Business Shoes*, le ricerche si sono poi estese ad alcuni archivi di Venezia e Vicenza: leggendo le relazioni di restauro scritte di suo pugno, i suoi preventivi, i ritagli di giornale e i documenti in cui egli veniva citato, materiale contenuto anche all'interno dell'archivio Lazzarin ora gestito dal figlio Francesco. È stato possibile raccogliere un insieme di dati e informazioni utili per ricostruire la sua carriera e, più

in generale, la storia del restauro veneto in quegli anni, considerando che la sua figura si è trovata al centro di scambi e relazioni con studiosi, istituzioni e associazioni private internazionali per la salvaguardia. Il percorso qui tracciato è completamente veneto (nonostante Lazzarin abbia operato anche al di fuori della regione): dal primo capitolo, dedicato alla vicenda biografica del restauratore, si passa alla definizione del panorama storico-artistico nel quale egli si inseriva, un contesto entro il quale nasceranno importanti istituzioni come l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma nel 1939 e laboratori, come quello di San Gregorio a Venezia nel 1967, passando anche attraverso tragici eventi come l'alluvione del 1966. Si è scelto di concentrare la ricerca sul territorio di appartenenza del restauratore e quindi sulla sua attività nel secondo dopoguerra nelle province venete di Padova, Treviso, Vicenza e Venezia. Quest'ultima in particolare fu una città nella quale Lazzarin fu particolarmente attivo: vi restaurò decine di opere tra le quali quelle di Paolo Veneziano, Tiziano, Tintoretto e molte altre delle quali non è stato possibile qui, per motivi di spazio, renderne conto. I casi citati vanno considerati dunque come esemplificativi di una intensa attività al centro della rinnovata sensibilità per il restauro e la conservazione che ha caratterizzato la seconda metà del Novecento.

1. Una vita a servizio dell'arte

Per indagare la storia del restauro del secolo scorso in nord Italia, ci si è focalizzati sulla figura del restauratore veneto Antonio Lazzarin, professionista che ha permesso il recupero di numerose opere. Lazzarin nacque a Pontecasale (comune di Candiana, Padova) il 16 febbraio 1915. Era figlio di un falegname, si distingueva nella pratica del disegno e frequentava la benestante famiglia vicina di casa: i Viola. Furono proprio questi ultimi a notare il suo talento nel disegnare e quindi insistettero con il padre affinché lo facesse studiare¹. Fu così che Antonio ebbe modo di frequentare il Liceo Artistico Pietro Selvatico di Padova, e negli anni Trenta l'Istituto d'arte di Venezia, dove nel 1938 conseguì il Diploma di abilitazione. Negli anni Trenta e Quaranta frequentò molti corsi di figura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove conobbe Mauro Pelliccioli e Vittorio Moschini, al tempo Soprintendente alle Gallerie della città². Fu proprio quest'ultimo a proporgli di lavorare come restauratore all'Accademia dato che, durante gli ultimi anni di studio, Antonio si era interessato anche alle tecniche di restauro delle opere antiche. Nel 1943 la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia decise di affidargli il restauro della *Croce* dipinta trecentesca conservata nella Chiesa di San Samuele a Venezia, attribuita a Paolo Veneziano. Da quel momento, Antonio Lazzarin scoprì nel restauro una vera e propria vocazione e iniziò a lavorare per la Soprintendenza, per istituzioni museali e privati³. Nel 1946 intervenne sui teleri di Santa Maria del Carmine a Padova e nel 1947 sulle opere esposte alla mostra d'arte del Settecento veneziano *Trésors de l'Art Vénitien* a

¹ F. LAZZARIN, comunicazione orale, novembre 2021.

² A partire dal 1921, oltre al posto di segretario del Ministero della Guerra, fu anche "comandato" presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Il primo gennaio 1926 fu nominato ispettore aggiunto nel ruolo delle Antichità e Belle Arti, e assegnato alla Galleria Nazionale di Parma, nella quale svolse le funzioni di direttore. Molto raccomandato da Adolfo e Lionello Venturi al soprintendente veneziano Gino Fogolari, il 26 maggio 1928 Vittorio Moschini venne promosso ispettore e dal 1 luglio 1933 il soprintendente volle nominarlo direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Il 17 gennaio 1941, in seguito all'improvvisa scomparsa di Gino Fogolari, fu nominato Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Veneto. Soprattutto il periodo del secondo conflitto mondiale fu quello nel quale Moschini dimostrò grandi capacità di organizzazione dei rifugi ove far confluire le opere d'arte di Venezia e del Veneto. Subito dopo la guerra, iniziò il riordinamento delle Gallerie dell'Accademia collaborando con Carlo Scarpa ad un assetto più moderno. Negli ultimi anni di servizio curò una serie di restauri a Venezia, collaborando in particolar modo con Francesco Valcanover.

Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974), a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il patrimonio storico artistico e etnoantropologico; Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bononia University press, Bologna, 2007, pp. 418-422.

³ <http://www.businessshoes.it/interna.asp?id=120&L3=30>, 27 ottobre 2021.

Losanna⁴, organizzata dal Comune di Venezia e autorizzata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Tale rassegna aveva il compito di offrire una sintetica panoramica dello svolgimento di cinque secoli di pittura veneziana, attraverso opere provenienti da chiese e scuole della città lagunare e da altri musei del Veneto. Il progetto metteva in rilievo gli episodi salienti e i caratteri nuovi ed originali di alcuni maestri, in particolare selezionando quelli del Cinque e del Settecento. Pallucchini, nel catalogo della mostra, non si prefissò dunque il compito di illustrare l'esposizione nel suo insieme, ma soltanto le opere meno note e quelle del tutto ignote che essa raccoglieva. Tre categorie di opere interessavano così il suo assunto: quelle che uscivano per la prima volta dalle collezioni private per essere esposte in pubblico; le opere del tutto ignote sia alla letteratura artistica che al pubblico; le opere la cui lettura venne migliorata dal restauro e dalla pulitura. Ed è proprio in quest'ultima sezione che la mostra offrì novità interessanti relative alla natura delle tecniche artistiche, emerse grazie all'operato di importanti restauratori quali Pelliccioli e Lazzarin⁵. Fu infatti a personalità come queste che si dovette la migliorata lettura di certi dipinti esposti in mostra.

Nel 1952 Lazzarin fu incaricato di alcuni restauri per la mostra dello Schiavone⁶ e del Marescalco a Belluno e per la mostra dei Vecellio sempre a Belluno. Il decennio fu caratterizzato da altri restauri importanti come quello nel 1957 del ciclo di teleri del soffitto e delle pareti della chiesa di San Giuliano a Venezia⁷. Negli anni Sessanta del Novecento, Antonio Lazzarin si occupò della trasposizione del colore e del restauro dell'icona della *Madonna della Salute* presente all'interno dell'omonima chiesa a

⁴ *Trésors de l'art vénitien*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini (Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1 aprile – 30 settembre 1947), Editions d'Art A. Pizzi, Editions Poligono, Milano, 1947.

⁵ È del 28 febbraio 1947 la missiva firmata da Moschini nella quale il Soprintendente chiedeva alla questura di Padova di concedere al prof. Lazzarin il passaporto per “poter accedere in Svizzera per un incarico tecnico relativo alla buona conservazione dei dipinti che sarebbero poi stati inviati a Losanna per la mostra”. Tra i suoi interventi è da ricordare quello relativo l'*Assunta* di Lorenzo Lotto, proveniente dal Duomo di Asolo. A detta del restauratore, ai bordi della tavola si era verificato un fenomeno di cristallizzazione della vernice: quest'ultima venne asportata nei punti in cui il problema risultava più evidente, passandovi poi sopra con della nuova vernice.

Archivio Storico della Direzione regionale Musei Veneto (d'ora innanzi ASDRMV), Venezia, Mostre d'arte 1942-1946, Losanna- Mostra di pittura veneta.

⁶ Questa manifestazione bellunese, oltre ad aver proposto nuove attribuzioni e aver presentato numerosi pezzi inediti, ha dato anche la possibilità di condurre un'opera di restauro, rivelatasi quanto mai provvidenziale, compiuta sotto la direzione della Soprintendenza alle Gallerie da Antonio Lazzarin, restauratore ufficiale della mostra.

F. VALCANOVER, *La mostra di Belluno*, in «Arte Veneta», IV, 1950, p. 316, pp. 174-176.

⁷ In realtà, il primo preventivo di Lazzarin risale al 1952, ma il soprintendente Moschini ci informa del fatto che mancano fondi (attraverso una lettera del 28 aprile 1955 indirizzata alla Procuratorio di San Marco). Di conseguenza i lavori furono posticipati.

ASDRMV, Venezia, Chiesa di San Giuliano (S. Zulian).

Venezia. L'icona stava molto a cuore al patriarca Angelo Giuseppe Roncalli che prima di diventare papa Giovanni XXIII, ricevette Antonio in udienza privata, per sapere quante più cose possibili sulla Madonna della Salute⁸. L'udienza durò un'ora, anche perché Antonio gli raccontò in maniera meticolosa tutte le diverse fasi del restauro iniziato nel 1959 sull'icona greco-bizantina⁹. Risale infatti a questa data la caduta di alcuni frammenti di colore e l'allargarsi di una fenditura nel pannello ligneo, oltre ad altri segni allarmanti che indicavano che se si voleva salvare l'opera era necessario un urgente e radicale restauro. Quest'ultimo prevede lo stacco dell'incamottatura per il trasporto del colore per applicarla sopra ad un nuovo pannello di legno compensato. Era questa l'operazione più delicata di tutto il restauro alla quale seguì la pulitura delle vernici ossidate e la rimozione dei colori sovrapposti: l'intervento durò oltre due mesi¹⁰.

Tra il 1961 e il 1962 Antonio Lazzarin fu impegnato in numerosi interventi conservativi relativi ad opere oggi esposte ai Musei Civici di Padova o conservate nei depositi del complesso museale. In particolare, egli si occupò del *Ritratto di Antonio Renier Provveditor generale in Dalmazia e Albania* di Alessandro Falca detto Longhi¹¹, della *Madonna e Bimbo* di Boccaccio Boccaccino¹², del *Ritratto di pastore*

⁸ F. LAZZARIN, comunicazione orale, novembre 2021.

⁹ Sua santità deve essere stata molto immersa nel discorso portato avanti da Antonio in quanto posticipò alcune udienze che erano fissate dopo quella del restauratore.

¹⁰ ASDRMV, Venezia, Basilica Santa Maria della Salute.

¹¹ Ottimamente conservata la figura, non altrettanto il cielo, il paesaggio, il terreno e l'area su cui poggiava il bastone di comando. Intelaiato, foderato con doppia fodera, pulito ed integrato nelle minutissime ma numerose cadute di colore del cielo e del terreno, fu poi coperto il duplice pentimento del piede e della gamba sinistra.

L. GROSSATO, *Catalogo dei dipinti restaurati nella galleria e depositi del Museo Civico di Padova*, in «Bollettino del museo Civico di Padova», L, 1961, pp. 97-100.

¹² In ottimo stato di conservazione, il dipinto era tuttavia coperto da un fumoso e denso velo di sudiciume e di vecchie verniciature, oltre che da varie ridipinture che lo snaturava. Un impegnativo e paziente lavoro di pulitura, più con il raschietto che con i solventi (data la durezza delle ridipinture), condotto nel 1962 da Antonio Lazzarin, lo ha riportato alle condizioni originarie di luminosità quasi integralmente. A testimonianza delle condizioni precedenti il restauro, il Lazzarin ha lasciato sulle vesti della Madonna due rettangolini.

Ivi, pp. 72-73.

incoronato di Francesco Torbido detto il Moro¹³ e del *Miracolo di San Paolino* di Giambattista Tiepolo¹⁴.

Nel 1962 il restauratore si dedicò all'intervento sulla *Madonna in gloria con il Bambino e i santi Giovanni Battista, Agostino, Pietro e Paolo* del Garofalo, opera del 1518, conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia: in questo caso l'intervento di Lazzarin si rese necessario per porre rimedio ai numerosi danni a carico della pellicola pittorica provocati dalla situazione strutturale del supporto ligneo e dal deterioramento degli strati preparatori¹⁵.

Dopo l'intervento su opere destinate alla mostra di Nicola Grassi a Udine, nel 1963 si occupò ancora una volta di una trasposizione del colore e restauro, questa volta per la pala della *Sacra Conversazione* di Giovan Battista Cima da Conegliano conservata nel Duomo di Conegliano.

Intorno alla stessa data ebbe modo di risanare due dipinti di Marco Ricci, in occasione del prestito alla mostra a lui dedicata tenutasi a Bassano del Grappa nel 1963¹⁶: *Paesaggio con cavalli all'abbeveratoio* e *Paesaggio con torrente, monaci e lavandaie*, conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia¹⁷. A causa dei sollevamenti di piccole scaglie di colore e di uno spesso strato di sporcizia e di vernici non originali, il restauratore decise di procedere con il consolidamento della pellicola pittorica, seguito dal rinnovo della foderatura. Portata a termine quest'ultima operazione, si proseguì con la rimozione dello sporco superficiale e delle vernici non originali¹⁸.

Nel 1965 Lazzarin venne chiamato al restauro del *Miracolo dello Schiavo* di Jacopo Tintoretto conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia¹⁹ e, qualche anno più tardi, dei grandi teleri dello stesso maestro conservati nella chiesa della Madonna dell'Orto.

¹³ Il ritratto era molto danneggiato per le numerosissime piccole cadute di colore un po' dovunque nel sottile strato di pittura. Il lavoro di restauro eseguito nel 1962 da Antonio Lazzarin è consistito in un lavoro di intelaiatura e foderatura e in un paziente lavoro di asportazione (mediante i solventi ed il raschietto) del beverone ad olio che conferiva un aspetto ingiallito e incupito all'opera.

Ivi, pp. 74-76.

¹⁴ Il dipinto necessitava di saldature urgenti e di pulitura. Venne intelaiato, foderato con doppia fodera, saldato e pulito; vennero tolte anche molte ridipinture con solventi e raschietto, quindi integrato.

Ivi, pp. 91-94.

¹⁵ G. MANIERI ELIA, *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia e Save Venice Inc*, Marsilio, Venezia, 2010, p. 172.

¹⁶ *Marco Ricci*, catalogo della mostra a cura di G.M. Pilo (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 1 settembre-10 novembre 1963), Alfieri, Venezia, 1963.

¹⁷ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano, 1998, p. 107.

¹⁸ G. MANIERI ELIA, *Capolavori restaurati...*, p. 270.

¹⁹ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, pp. 86-87.

Nel 1968 Lazzarin ebbe diversi cantieri a Venezia: restaurò la *Sacra Conversazione Dolfìn* di Giovanni Bellini e bottega presso la chiesa di San Francesco della Vigna²⁰; le due tele di Gaspare Diziani presenti nella Chiesa di San Moisè e rappresentanti *San Pietro* e *San Girolamo*; la Pala con tre santi di Jacopo Palma il Giovane nella Chiesa di San Salvador.

Nel 1969 iniziò il laborioso restauro²¹ dei 58 teleri del Tintoretto nella Scuola di San Rocco a Venezia²².

Contemporaneamente, Lazzarin si dedicò al restauro dell'*Annunciazione* del Veronese conservata alle Gallerie dell'Accademia²³ e a un delicato intervento sull'*Assunta*, capolavoro di Tiziano ai Frari. Grazie agli straordinari risultati qui ottenuti, ricevette l'onore di entrare a far parte, come membro e socio, dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti.

A seguire, arrivò una commissione vicentina: fu chiamato a intervenire sulla *Cena di San Gregorio Magno* di Paolo Veronese, conservata presso il Santuario della Madonna di Monte Berico.

Nel 1975 terminò il restauro del ciclo di Tintoretto a San Rocco, quando già aveva dato avvio all'intervento alla *Pala di San Zaccaria* di Giovanni Bellini, conservata nell'omonima chiesa veneziana²⁴. A seguito di un sopralluogo da parte del restauratore

²⁰ A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Fabbri Editori, Milano, 1997, pp. 228-229.

²¹ Lazzarin fu incaricato di intervenire a causa dello spesso strato di vernici non originali alterate e soprattutto per via della precaria statica del colore, conseguenza dello stacco delle tele originali dai supporti. Nel corso del restauro, che consentì la lettura dei capolavori tintoretteschi in termini più autentici, fu possibile accertare come il Tintoretto si preparasse ad affrontare pittoricamente i vari temi tracciandone prima i disegni sulla tela. In questi grandi abbozzi delle intere composizioni, visibili anche nelle fotografie a raggi infrarossi, le figure erano delineate nude come per lo più nei pochi disegni certamente autografi conosciuti del Tintoretto. Durante le operazioni di restauro fu chiarito anche come la generale intonazione dei dipinti fosse notevolmente incupita per l'alterazione nel tempo di alcuni pigmenti e dei relativi rapporti di colore.

F. VALCANOVER, *Jacopo Tintoretto e la scuola grande di San Rocco*, Storti, Venezia, 1983, pp. 8-9.

²² Laborioso restauro che si protrasse fino al 1975 grazie al finanziamento dell'amministratore del *Venice Committee* Edgar Kauffmann, come dimostra una lettera dell'arciconfraternita della Scuola Grande di San Rocco a lui indirizzata attraverso la quale lo si invitava all'inaugurazione del ciclo tintorettesco restaurato, prevista in data 15 ottobre 1975.

ASDRMV, Venezia, Scuola Grande di San Rocco dal 1949 al 1989.

²³ Restauro non documentato.

G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, pp. 90-91.

G. MANIERI ELIA, *Capolavori restaurati...*, p. 255.

²⁴ Il restauro venne finanziato dalla fondazione Ercole Vanzi di Milano, alla quale Lazzarin, incaricato dalla Soprintendenza alle Gallerie e opere d'arte di Venezia, inviò il preventivo per l'intervento in data 27 gennaio 1971. Appena cinque mesi dopo, alcuni membri del Consiglio Superiore della Chiesa di San Zaccaria, a seguito di un sopralluogo, constatarono il modo egregio con cui il restauro era stato preparato: abbondanza di sezioni stratigrafiche e fotografie a colori furono molto apprezzati. ASDRMV, Venezia, Chiesa di S. Zaccaria 1963-1975.

stesso, emerse come l'opera necessitasse di una doppia foderatura, una nuova intelaiatura, pulitura dalle ridipinture, consolidamento del colore, intonazioni e verniciature²⁵. Tra il 1975 e il 1976 Lazzarin restaurò la *Pala di San Giovanni Crisostomo*²⁶ di Sebastiano del Piombo, presso l'omonima chiesa, opera che venne poi esposta presso le Gallerie dell'Accademia in occasione della mostra giorgionesca del 1978-1979 e restituita alla chiesa solo dopo che le tradizionali candele in cera furono sostituite da quelle elettriche.

Il 15 maggio 1976 il restauratore fu chiamato per un sopralluogo alla Cappella degli Scrovegni in seguito al disastroso terremoto che una settimana prima si era abbattuto sul Friuli, causando danni anche alle strutture e agli affreschi giotteschi della cappella padovana.

Nel 1979 si occupò del delicato restauro della *Madonna Nicopeia* della Basilica di San Marco (sulla quale era già intervenuto nel 1968)²⁷.

Dagli anni Ottanta Antonio Lazzarin si dedicò a numerosi altri restauri, tra i quali il *Ritratto del Doge Querini* di Giambattista Tiepolo. Si occupò del restauro di tutti i quaranta dipinti di Pietro Longhi della Galleria Querini Stampalia di Venezia e di altri settanta dipinti della Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia di datazione ottocentesca e novecentesca, tra i quali il famoso *Ritratto della Contessa Morosini* del Selvatico. Restaurò inoltre i dipinti di Francesco e Giacomo Guardi al Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico, assieme ad altri dipinti e ritratti della Galleria. Ultimo lavoro a comparire nel curriculum di Antonio Lazzarin, a ottant'anni compiuti, è il restauro di una trentina di icone del Museo Marciano di Venezia.

L'attività di restauro condotta da Lazzarin consentì anche, come spesso avviene, di riscoprire opere poco note alla comunità scientifica e di avanzare nuove attribuzioni.

Al nostro restauratore si deve infatti la "scoperta" a Balduina (Rovigo) di una pala di

²⁵ La pala aveva i rapporti coloristici interamente falsati a causa delle vernici sovrapposte in passato. T. PIGNATTI, "Arte a Venezia": le pitture, in «Arte Veneta», XXV, 1971, p. 316; ASDRMV, Venezia, Chiesa di S. Zaccaria 1963-1975.

²⁶ Restaurata nel 1955 da Mauro Pelliccioli, l'opera si presentò alle mani di Lazzarin fortemente abbassata nel registro cromatico e annerita per l'ossidazione delle vernici e l'alterazione delle integrazioni operate nell'ultimo restauro, ciò a causa del nerofumo di candela a cui era stata per anni soggetta nella chiesa.

E. MERKEL, *Sebastiano Luciani, detto fra' Sebastiano del Piombo*, in *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra a cura di A. Augusti Ruggeri (Venezia, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978), Electa, Milano, 1978, pp. 158-162.

²⁷ A. LAZZARIN, *Il restauro della Madonna Marciana "la Nicopeia"*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti» Parte III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, XCIV, 1981-82, p. 359.

Rubens raffigurante *San Giovanni Battista* in un paesaggio montano di fantasia, dove i bagliori di luce sono attenuati da penombre più dense. Qualcosa che ricorda un paesaggio di tramonto simile a quelli di Tiziano e una libertà formale che a Venezia si era vista per la prima volta in Tintoretto. Il rinvenimento, fortunato ma anche frutto di un'accurata ricerca, avvenne nel 1949, quando a essere ritrovate furono in realtà due opere. Una prima pala d'altare era opera firmata da Gerolamo da Treviso, mentre quella di Rubens sarebbe stata definita tale da Rodolfo Pallucchini, avendo visto l'opera nello studio di Lazzarin prima della pulitura. Queste due opere erano anticamente collocate nell'antica chiesa di Balduina, che fu abbattuta nel 1914 per la sistemazione degli argini dell'Adige, per essere poi ricostruita. In questa occasione, e durante la guerra, il parroco del tempo nascose sottoterra, arrotolata su un legno, l'opera che, a seguito della pulitura, si rivelò essere una *Madonna mentre porge il bambino a San Simeone* di Gerolamo da Treviso. A riconoscerla fu Giuseppe Fiocco, ma a confermare questa attribuzione concorsero anche le rivelate sigle e un segno caratteristico con i quali l'artista era solito firmarsi. Questi elementi emersero grazie alla pulitura eseguita da Antonio Lazzarin il quale, incaricato dell'intervento dal parroco di Balduina e intuendo che si trattava di un'opera d'arte preziosa, chiese di poter pulire anche il secondo quadro della chiesa che era stato anch'esso staccato dalla parete e arrotolato. In questo caso fu Rodolfo Pallucchini ad azzardare un'attribuzione, vedendo per caso nello studio del restauratore la seconda tela che Fiocco non aveva potuto vedere. A pulitura ultimata, il quadro apparve infatti nella sua eccezionale bellezza e l'attribuzione a Rubens fu confermata da Pallucchini, il quale ne precisò l'epoca datandolo attorno il 1608. Fiocco, Salmi e Roberto Longhi confermarono l'attribuzione.

Confrontando il *San Giovanni Battista* con altre opere del maestro fiammingo, emerse come l'impostazione diagonale del corpo (e in particolare degli arti inferiori) rimandasse a *Venere e Adone* di Düsseldorf e a *Mercurio e Argo* del Prado, mentre il modellato morbido e sensuale delle mani risultò simile a quello del *Baccanale* di Genova. Il colore conservava, specie in alcune parti del corpo, violenti passaggi chiaroscurali tipici dei dipinti giovanili dell'artista. Su come il dipinto possa essere pervenuto in un piccolo paese come Balduina, vi sono ancora parecchie ipotesi aperte. Tenendo in considerazione che Rubens nacque nel 1577 a Siegen, in Germania, e che a 23 anni si trovava in Italia alla corte dei Gonzaga di Mantova, per ripartire solo dopo otto anni, non sono molti i dipinti dell'artista conservati nel nostro Paese. In Veneto, si ricorda la *Madonna con bambino e S. Giovanni* nella sacrestia di Santa Maria del

Giglio a Venezia. Si è stati dunque finora portati a pensare che l'opera²⁸ fosse stata donata alla chiesa di Balduina dai conti Pompei di Verona, i quali erano certamente in rapporto con i Gonzaga di Mantova (tanto più che Verona, Mantova e Balduina si trovano in un raggio di soli ottanta km)²⁹.

Quella di Lazzarin non fu però una vita dedicata al solo restauro, dal momento che si dedicò assiduamente, nel vecchio laboratorio di Padova, a un'altra sua grande passione: la pittura. L'intervista con il figlio Francesco ha consentito di indagare anche questa sua passione, scaturita fin dai primi anni di vita e che nei tempi di piena attività divenne un modo per impiegare i suoi momenti liberi e rilassarsi. Essendo la sua una vita molto movimentata, dovendosi spostare di città in città per lavorare, Antonio realizzava dipinti a olio di piccolo formato e quindi adatti al trasporto. Il soggetto era principalmente il paesaggio del luogo in cui si trovava. Quando lavorava a Venezia, per esempio, a volte si fermava a dormire all'hotel Monaco e dalla finestra della sua camera dipingeva vedute come quella della Madonna della Salute. Altre volte, quando si ritirava nella sua casa sui colli, era solito realizzare piccole nature morte rappresentanti il cibo che aveva sul tavolo. Il figlio Francesco racconta inoltre che, quando il padre non era impegnato in restauri fuori Padova, passava moltissimo tempo nel suo laboratorio al piano terra di via Marconi 37 e saliva in casa, al piano superiore, soltanto quando gli veniva annunciata l'ora del pasto. Una divertente testimonianza rimanda per esempio a una fredda e nevosa giornata di febbraio, quando Antonio propose al figlio una passeggiata in Prato della Valle, che si trovava a soli quindici minuti a piedi dalla loro abitazione. Ma a Francesco parve strano che in quelle condizioni metereologiche il padre volesse muoversi. Capi le sue intenzioni quando lo vide munirsi di macchina fotografica, cavalletto e tavolozza. Così partirono, alla volta di Prato della Valle, dove Francesco rimase ore a sorreggere l'ombrello al padre mentre egli dipingeva la più famosa piazza padovana sotto la neve, con le auto che a pochi metri continuavano a passar loro vicino.

²⁸ Oggi l'attribuzione a Rubens è comunemente accettata. Si veda G. RONCI, *Mostra 'I Fiamminghi' e l'Italia*, in «Bollettino d'Arte», XXXVII, 1952, 1, p. 91.

²⁹ G. PEROCCO, *A Balduina nessuno pensava di avere un Rubens a portata di mano*, in «Gazzettino Sera», febbraio 1949.

2. L'attività di Lazzarin nel contesto della nascente teoria sul restauro di Cesare Brandi e dell'introduzione dei metodi scientifici sul restauro

Antonio Lazzarin operò in un contesto temporale nel quale il restauro critico stava trovando la sua affermazione. Nell'Ottocento, personaggi come Camillo Boito e Giovan Battista Cavalcaselle sostenevano un restauro di tipo filologico, basato dunque sulla differenziazione delle integrazioni apportate su un bene architettonico o pittorico rispetto al suo aspetto originale. Questa necessità di integrazione non mimetica rispondeva alla volontà di non ingannare l'occhio del fruitore e rispettare innanzi tutto la storia del monumento o dell'opera. Espressione delle tendenze del restauro filologico furono le *Norme sul restauro dei dipinti*, redatte da Cavalcaselle: il 30 gennaio 1877 furono inviate a tutti i direttori di Musei e Gallerie e ai presidenti delle Commissioni conservatrici provinciali attraverso la famosa circolare n. 508 bis; il 3 gennaio 1879 furono inviate le *Norme sul restauro degli affreschi*; e il 9 gennaio le *Norme sul restauro dei Mosaici*³⁰.

La Carta di Atene aveva mostrato grande apertura verso l'introduzione di materiali moderni come il cemento. Era il sintomo di un nuovo modo di intendere la pratica del restauro e della necessità, sempre più urgente, di innovazione.

Come si è visto sul primo capitolo, lo stesso Lazzarin si era affidato agli strumenti scientifici applicati al restauro sin dagli inizi della sua carriera, mostrando forte propensione per il progresso della disciplina e per quanto gli strumenti scientifici potevano offrire. L'applicazione delle scienze esatte e della tecnologia nel settore del restauro fu un processo lento e progressivo, non privo di ostacoli, considerando l'opposizione da parte della critica italiana.

Nel XX secolo il dibattito si fece ancora più articolato, come anche la necessità di regolare l'attività di restauro, segnata da oscillazioni di qualità e di impostazione. Gli anni Trenta si aprirono infatti con la prima Carta internazionale: la Carta di Atene³¹, attraverso la quale si intendeva favorire la conservazione dei monumenti d'arte e di storia e la salvaguardia dei capolavori. Si puntava dunque alla cura del patrimonio, a

³⁰ V. CURZI, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'Amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'arte» LXXXI, 1996, 96-97, pp. 189-98; S. RINALDI, *La tutela e la sua storia*, in *Conoscere per conservare. Percorsi didattici e culturali nella Toscana*, a cura di S. Rinaldi, Aracne, Roma, 2008, pp. 177-238.

³¹ Conferenza internazionale di Atene, 1931. *Carte del restauro: teoria e prassi nella storia italiana...*, p. 158.

uniformare le legislazioni a livello europeo e ad ampliare lo studio dell'arte per sensibilizzare il pubblico³².

Dal 1930, anno della Conferenza di Roma³³, si iniziò a porre maggiore attenzione ai metodi scientifici applicati al restauro per poter intervenire sulle molte opere che dopo la Prima Guerra Mondiale furono rimosse dai loro siti originali, e poterne verificare lo stato conservativo: si parlò di dotare i musei europei di un gabinetto scientifico di restauro in cui impiegare strumenti per cercare di ricostruire il procedimento esecutivo delle opere e analizzare i materiali costitutivi delle opere. Risale dunque a questi anni la volontà e la necessità di una normalizzazione della pratica del restauro. Questo incontro, che doveva aver luogo a Parigi, venne invece ospitato a Roma, dal 13 al 17 ottobre 1930, così accogliendo la richiesta avanzata il 30 gennaio 1930 da Attilio Rossi, direttore della Regia Calcografia di Roma³⁴. Probabilmente si trattò di ragioni di opportunità politica e, in qualunque caso, slegate dal merito disciplinare, dato che il dibattito italiano del tempo non sembrava interessato e nemmeno consapevole circa il tema della Conferenza, come dimostra anche la scarsa incidenza di questo nei contributi delle principali riviste («Bollettino d'Arte» e «Le Arti») per tutti gli anni Trenta. A parte l'esperienza del gabinetto pinacologico di Napoli, del quale si dirà tra poco, l'Italia non sembrava ancora pronta ad accogliere i progressi della scienza applicata ai beni culturali. Ancora nei primi anni Trenta, i musei italiani non avevano gabinetti scientifici e di ricerca e spesso nemmeno laboratori di restauro, cosa che invece stava avvenendo nei principali musei europei e americani, così concorrendo allo studio tecnico e alle esigenze conservative delle opere d'arte. Nel 1920, ad esempio, era stato aperto il primo laboratorio museale di analisi fisico-chimica all'interno di un museo francese: si trattava del Laboratorio di micro-radiologia del

³² F. GURRIERI, *Restauro e conservazione. Carte del restauro, norme, convenzioni, e mozioni sul patrimonio architettonico ed artistico*, Edizioni Polistampa, Firenze, 1992, p. 22.

³³ La Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte, si tenne a Roma tra il 13 e il 17 ottobre 1930. In questa occasione scienziati, storici dell'arte e conservatori di musei, confrontarono le loro esperienze condotte nel campo della conservazione.

M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in *Snodi di critica. Musei, mostre restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di M.I. Catalano, Gangemi editore, Roma, 2013, p. 108.

³⁴ M. CARDINALI, *Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle pitture*, in *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, a cura di M. Cardinali, M. B. De Ruggieri, C. Falcucci, Palombi Editore, Roma 2002, pp. 233-249.

Museo delle Belle Arti di Digione, diretto da Fernand Mercier³⁵. Quest'ultimo ebbe modo di intervenire anche alla Conferenza di Roma del 1930, parlando dello studio tecnico dei caratteri peculiari delle opere, argomento che ebbe modo di affrontare anche nel suo volume edito nel 1931 *Les primitifs français: La peinture clunisienne en Bourgogne à l'époque romaine, son histoire et sa technique*³⁶. Questo contributo fungeva quasi da manifesto per un approccio multidisciplinare, secondo cui per analizzare lo stile di un dipinto non si potevano ignorare i processi attraverso i quali esso era stato creato. Infatti Mercier, in questo suo testo, affermava che un dipinto doveva essere indagato nei suoi tre aspetti: soggetto, composizione, esecuzione. L'analisi del soggetto era considerata materia degli studi iconografici e letterari, la composizione era oggetto della critica estetica e stilistica, mentre invece il terzo aspetto riguardava il modo in cui l'artista realizzava un'opera. Era quindi necessario affrontare un'analisi delle fonti tecniche (manuali e ricettari), ricostruzione dei procedimenti esecutivi, analisi degli elementi costitutivi per mezzo di metodi scientifici. In questo modo si procedeva allo «studio della tecnica interna»³⁷ avvalendosi della microchimica, della radiografia e della fluoroscopia, associandole allo studio ai raggi X e ultravioletti per individuare le modifiche esecutive e le trasformazioni indotte dai restauri e dalle ridipinture.

Mercier dedicò questo volume all'amico Henri Focillon, personaggio rilevante per comprendere il clima culturale nel quale la Conferenza di Roma accoglieva interventi come quello di Mercier. Questo aspetto dell'andamento della Conferenza fotografa l'estraneità dei temi trattati rispetto al dibattito generale della critica italiana contemporanea, fortemente influenzata dall'estetica di Benedetto Croce, che, nell'esaltare l'intuizione creativa, finiva per svalutare le caratteristiche tecniche di un'opera e pensava che si dovesse staccare la concezione della materia da quella dello spirito³⁸. Solo la sua comunicazione e diffusione dipendevano dall'esecuzione tecnica. Focillon, invece, dimostrò la sua apertura affermando che

³⁵ M. CARDINALI, *Dalla Conferenza di Roma del 1939 alla Technical Art History: una storia non italiana*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Campisano Editore, Roma, 2015.

³⁶ F. MERCIER, *Les primitifs français; la peinture clunysienne en Bourgogne a l'époque romane, son histoire e sa technique*, A. Picard, Paris, 1931.

³⁷ M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte...*, p. 112.

³⁸ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Palermo, 1902; E. PAOLOZZI, *L'Estetica di Benedetto Croce*, Guida Editori, Napoli, 2017.

*attraverso la tecnica, l'arte esce dalla sfera degli stati di coscienza, delle idee generali e penetra la materia.*³⁹

e accanto a questa sua rivalutazione della materia e della tecnica, egli prese in considerazione anche il concetto di tempo biologico delle opere le quali, attraverso i loro materiali, segnano l'evoluzione della loro forma e ne sono parte integrante, accogliendo in sé sia lo studio della tecnica interna di cui parlava Mercier sia le tecniche di indagine che rendevano leggibile l'evoluzione della forma sotto la superficie⁴⁰.

In Italia l'esigenza di uno studio scientifico applicato ai beni culturali trovò una prima espressione nel Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza di Firenze del 1932⁴¹ e nella volontà di fondare un Gabinetto di pinacologia nel capoluogo toscano, sulle orme di Napoli, quest'ultimo preposto alla conservazione delle opere d'arte e frutto della collaborazione nata fra Sergio Ortolani (direttore del Museo Nazionale di Napoli) e Fernando Perez (fisiologo e appassionato cultore di storia dell'arte, nonché caposcuola della pinacologia e inventore del pinacoscopio⁴²). Del progetto fiorentino, mai andato in porto, si dispone di alcuni documenti che dimostrano l'intenzione di collocare all'interno della Vecchia Posta due Gabinetti e l'Ufficio Esportazione della Soprintendenza: ad esempio il 25 febbraio 1933 il direttore delle Regie Gallerie Fiorentine Nello Tarchiani, inviò al Perez un telegramma per avvisarlo dell'arrivo «del progetto per la sistemazione del Gabinetto Fotografico e Pinacologico, del Gabinetto di restauro dei dipinti e del Regio Ufficio di Esportazione per le opere d'arte»⁴³ insieme alla perizia sommaria per la sistemazione di tali istituti. Il progetto, tuttavia, non andò a buon fine e del progetto del Gabinetto Pinacologico degli Uffizi si persero le tracce. Nonostante ciò, il 1 marzo 1934 è la data burocratica di ratifica di una nuova struttura: la nuova sede del Gabinetto Restauri negli spazi della Vecchia Posta, prima ospitato alle Gallerie dell'Accademia. Questa struttura era frutto della volontà di rinnovamento

³⁹ M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte...*, p. 116.

⁴⁰ *La vie des formes: Henri Focillon et les arts*, catalogo della mostra a cura di C. Briand, A. Thomine (Lyon, Musée des beaux-arts, 22 gennaio – 26 aprile 2004), Snoeck, Gand, 2004.

⁴¹ M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Edifir Edizioni, Firenze, 2009, p. 288.

⁴² Apparecchio che sfruttava la luce radente, a diverse angolazioni, per stabilire l'autenticità dei dipinti e studiarne il deterioramento.

A. MIELI, I. FORABOSCHI, *Della mancata istituzione di un Gabinetto di Pinacologia a Firenze ... Sulle tracce del Gabinetto Restauri*, in «OPD Restauro», XXVI, 2014, p. 378.

⁴³ *ivi*, p. 379.

dell'ambiente fiorentino, e in particolare del soprintendente Giovanni Poggi, il quale si avvalse dell'aiuto dello specialista di pittura medievale Ugo Procacci per lavorare a questo progetto. Nonostante quest'ultimo ne annunciasse l'origine sul *Bollettino d'Arte* del 1934, il laboratorio era stato avviato già nel 1932⁴⁴. Fu così che nacque il Laboratorio di Restauro al piano terra degli Uffizi in cui restauratori interni ed esterni a Firenze lavoravano insieme, diretti da Ugo Procacci. Fra le principali novità spiccavano la documentazione fotografica, le indagini radiografiche e la divulgazione pubblica dei risultati di restauro, da questo momento non più appannaggio esclusivo dei tecnici interni⁴⁵. Tra le personalità di maggior spicco qui operanti, Vittorio Granchi fu simbolo di fedele impegno fin dalla costituzione di questo Gabinetto, entrando in contatto con nomi rimasti fortemente collegati con la storia del restauro fiorentino, da Augusto Vermehren a Gaetano lo Vullo, insieme ai quali, negli anni successivi, avrebbe condiviso le difficoltà e i disagi causati dalla distruzione della guerra e dall'alluvione del '66 (quest'ultima con danni più gravi e diffusi addirittura del conflitto mondiale⁴⁶).

I primi anni di attività del Laboratorio furono contrassegnati da un interesse per il risanamento, consolidamento e pulitura delle tavole medievali dipinte attraverso radiografie e pulitura meccanica compiuta con il bisturi, ossia due elementi che caratterizzarono costantemente l'operatività del laboratorio⁴⁷. Passata la fase dell'emergenza bellica, il Laboratorio rivalutò alcuni strumenti e metodologie d'intervento, quali per esempio il trasporto del colore, fino ad allora considerato invasivo. Anche l'alluvione del '66 segnò uno spartiacque nella storia del Laboratorio e decisive furono le scelte compiute per la conservazione dei dipinti⁴⁸.

La creazione del Ministero per i Beni Culturali nel 1975 comportò una parziale riorganizzazione del settore e il Laboratorio di restauro dei dipinti fu staccato dalla locale Soprintendenza per fondersi con l'antico Opificio delle Pietre Dure. Esaurita l'emergenza dell'alluvione, ogni intervento di restauro diveniva occasione di ricerca,

⁴⁴ M. CIATTI, *Il Laboratorio di restauro dei dipinti dell'OPD*, in «Kermes», XLVIII, 2002, p. 19.

⁴⁵ M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro...*, p. 294.

⁴⁶ B. SANTI, *Vittorio Granchi e l'eredità del Laboratorio restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze*, in *Vittorio Granchi e la scuola fiorentina del restauro*, a cura di M. Ciatti, A. Granchi, Edifir Edizioni, Firenze, 2010, p. 20.

⁴⁷ M. CIATTI, *Il Laboratorio di restauro dei dipinti dell'OPD...*, p. 20.

⁴⁸ Relative soprattutto ai perfezionamenti tecnici, all'introduzione del calco della superficie, all'applicazione di tecniche fotogrammetriche per il rilievo esatto dell'andamento e all'introduzione di strati di sacrificio per una più agevole reversibilità.

M. CIATTI, *Il Laboratorio di restauro dei dipinti dell'OPD...*, p. 23.

secondo l'idea che il restauro con i suoi strumenti fosse anche un insostituibile momento di conoscenza e di studio delle opere (fra le sperimentazioni e nuove esperienze messe in campo all'indomani del 1966, fu rilevante anche l'asciugatura del materiale archivistico colpito dall'alluvione⁴⁹).

Dal 1980, l'OPD ricevette dal Ministero il compito didattico-formativo di istruire i futuri restauratori e quindi verificare le loro conoscenze relative alla storia e teoria del restauro, alle formule chimiche, alla biologia, alla mineralogia e alla legislazione, così da non poter più separare la conoscenza storica di un oggetto dalla sua conoscenza tecnica (a somiglianza dell'ICR di Roma). Un *excurcus* di questa attività, venne fornito a quarant'anni dalla nascita di questa importante istituzione, quando nel 1972 fu organizzata la mostra *Firenze restaurata*⁵⁰.

Queste iniziative e la mostra del 1982 *Metodo e Scienza. Ricerca e operatività nel restauro* di cui si parlerà in seguito, costituirono l'antefatto della nascita della rivista *OPD Restauro*⁵¹.

Tali e tanti avanzamenti avevano avuto origine in quei fecondi anni Trenta dei quali si è detto. In occasione del Congresso dei Soprintendenti del 5 e 6 luglio 1938⁵² il

⁴⁹ L. MACCABRUNI, *L'alluvione nell'Archivio di Stato di Firenze. Il percorso di recupero e restauro dei documenti*, in *Firenze 1966-2016. La bellezza salvata*, catalogo della mostra a cura di C. Acidini, E. Capretti (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1 dicembre 2016 – 26 marzo 2017), Sillabe, Livorno, 2016, pp. 73-80.

⁵⁰ Tenutasi in due padiglioni della Fortezza da Basso a Firenze, al suo allestimento concorsero con apparecchiature e con materiali quasi tutte le nazioni europee e molte extraeuropee. Questo evento era finalizzato ad affermare ancora una volta i valori della conservazione e quindi del restauro, a sensibilizzare l'opinione pubblica sui problemi relativi e a rendere pubblico il lavoro portato avanti in quegli anni. Si trattava dunque di una sintesi e una puntualizzazione dei risultati e dei problemi che, in quarant'anni, erano stati affrontati e via via risolti dal Laboratorio fiorentino, sulla base di una ricerca scientifica cui, fin dal primo momento, il Laboratorio fu improntato, con una netta presa di posizione, per la prima volta in Italia, contro il dominante e persistente empirismo. I temi toccati da questa esposizione riguardarono gli aspetti storici del restauro antico, gli appunti di tecnica delle opere d'arte, i rapporti fra scienza e restauro, un excursus rapidissimo e cronologico sull'attività del Laboratorio prima della guerra, i rapporti fra musei e restauro e fra restauro e mostre, il capitolo dell'alluvione, la vasta sezione dedicata agli affreschi, una selezione di sinopie e infine il restauro delle sculture e delle arti minori.

Firenze restaurata: il laboratorio nel suo quarantennio, catalogo della mostra a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto (Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo-4 giugno 1972), Sansoni Editore, Firenze, 1972, pp. 7-19.

⁵¹ A partire dal 1986 l'istituto si dotò di questo importante strumento per la diffusione dei propri risultati in campo conservativo e diagnostico. La rivista non si proponeva tanto di illustrare quanto e che cosa l'Opificio faceva, ma come lo faceva: si scelse un taglio formativo, e non soltanto informativo. Ad essa, si iniziarono poi a sommare volumi dedicati ai lapidei, agli affreschi, ai dipinti e pubblicazioni sui bronzi e sulla scultura lignea, ciascun volume differente dall'altro, perché si intendeva riflettere e riferire sul punto degli studi (sia storici che conservativi e scientifici) negli specifici campi.

B. PAOLOZZI STROZZI, I dieci anni di "OPD", in «OPD Restauro», VIII, 1996, pp. 113-116.

M. CIATTI, *Il Laboratorio di restauro dei dipinti dell'OPD...*, p. 24.

⁵² Il Convegno costituì la premessa all'emanazione delle due fondamentali leggi di tutela italiane, la legge n. 1497 del 1939 per la protezione delle bellezze naturali e la n. 1089 del 1939 riguardante la

dibattito teorico poté aprirsi al confronto diretto. In quelle date il Ministro della Pubblica Istruzione Giuseppe Bottai, per affrontare le necessità legate al compito di tutela e conservazione del patrimonio d'arte italiano, decise di convocare tutti i Soprintendenti: al convegno, tra gli altri, fu trattato il tema della tutela e del riordino delle Soprintendenze, che ebbe come conseguenza il loro incremento sul territorio, e vi furono interventi molto significativi, come la relazione di Bertini-Calosso sulla protezione del paesaggio o quella di Roberto Longhi sulla catalogazione delle opere d'arte⁵³. Quest'ultimo intervento trattava di opere "dal valore di connessione ambientale"⁵⁴ da individuare nelle schede di catalogazione: in altre parole, lo storico dell'arte sosteneva la necessità di tenere unita e sempre in relazione l'opera d'arte alla sua scheda. Questa ed altre relazioni furono pubblicate nei primi due numeri della rivista *Le Arti* (ottobre-novembre 1938, dicembre-gennaio 1939)⁵⁵: nel primo erano contenute ad esempio le *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna* di Bottai e nel secondo, fra le relazioni, era presente l'intervento di Giulio Carlo Argan *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un gabinetto centrale del restauro*⁵⁶.

In questo intervento, Giulio Carlo Argan delineò quelli che a suo parere dovevano essere i principi condivisi alla base di qualunque intervento di restauro conservativo (al tempo divenuto predominante sul restauro artistico, ossia su quel complesso di operazioni dirette a mettere in valore le qualità stilistiche dell'opera disturbate od offuscate da ridipinture, cattivi restauri, vernici ossidate, sudiciume, lacune), volto al consolidamento materiale delle opere e ai provvedimenti precauzionali per metterle in grado di resistere alle varie cause di deterioramento.

Secondo quanto enunciato da Argan, escludendo ogni integrazione arbitraria delle lacune e qualsiasi introduzione di elementi figurati o di nuovi valori coloristici, il restauro dei dipinti si doveva limitare agli atti necessari al consolidamento delle varie

tutela delle cose di interesse storico e artistico) e la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro (legge istitutiva n. 1240/1939).

A. FITTIPALDI, *Il modello italiano di tutela del patrimonio culturale*, in *Allarme beni culturali*, atti della giornata di confronto (Roma, 17 novembre 2008), a cura di C. Gamba, Iacobelli Editore, Roma, 2009, p. 42.

⁵³ G. BOTTAI, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in «Le Arti», I, I, ottobre - novembre 1938 - XVII, pp. 41-52.

⁵⁴ A. FITTIPALDI, *Il modello italiano di tutela del patrimonio culturale...*, p. 46.

⁵⁵ «Le Arti», I, I, ottobre - novembre 1938 - XVII, pp. 41-52.

«Le Arti», II, I, luglio 1938-XVI, pp. 133- 137.

⁵⁶ Modello innovativo per centralizzare e indirizzare l'attività di tutela e conservazione del patrimonio artistico nazionale.

C. CROVA, *L'ICR e la nascita della Scuola Italiana del restauro*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», L, XXV, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2012, p. 110.

parti, alla pulitura della superficie dipinta e all'eventuale attenuamento delle dissonanze coloristiche provocate dalle lacune. Alla pulitura, che doveva mettere in evidenza tutte le parti originali conservate rispettando i ritocchi finali o i possibili pentimenti dell'artista, si doveva procedere sulla base della precisa coscienza del risultato da raggiungere e cioè attraverso l'esame critico della qualità stilistica dell'opera. La qualificazione coloristica delle lacune era a sua volta completamente affidata alla preparazione e alla sensibilità critica del restauratore e di chi lo guidava; da quell'operazione non doveva infatti risultare soltanto una possibilità di lettura corrente, ma una lettura storicamente esatta, in modo che al testo originale non si aggiungessero note incoerenti. Ciò su cui sembrava puntare maggiormente l'Argan era la preparazione critica e scientifica che il restauratore doveva avere per condurre rigorosamente un restauro, che non si compiva soltanto attraverso l'esame critico e storico dell'opera e lo studio di tutta la documentazione ad essa relativa, ma anche attraverso una serie di indagini tecniche quali la radiografia, l'osservazione con la lampada di Wood e l'analisi chimica dei colori e delle materie successivamente sovrapposte⁵⁷. Già dal secolo XIX la chimica aveva cominciato ad interessarsi ai beni culturali con lo scopo di conoscere la composizione dei dipinti e di contribuire a distinguere le opere originali dai falsi e per rispondere alle richieste del mercato antiquario (ne è un esempio lo studio *The chemistry of paints and painting* di Arthur Herbert Church del 1890, dedicato alla chimica dei materiali usati dai pittori del passato e dei nuovi materiali a disposizione dei pittori a lui contemporanei⁵⁸).

Giulio Carlo Argan spiegò la necessità di giungere a un coordinamento e a un'unificazione dei criteri e metodi del restauro (dato che ogni restauro implicava una preparazione scientifica, nella quale non poteva ammettersi disparità di metodo o diversità di rigore). Allo stesso tempo espresse come, a parer suo, la preparazione dei restauratori non potesse essere genericamente artistica o soltanto tecnica, ma dovesse essere al contempo tecnica e storicistica. Volendosi soffermare sul concetto di «unificazione dei criteri e dei metodi», sappiamo questa essere stata un'esigenza che in Italia si avvertiva da parecchi anni, come affermò il Consiglio Superiore per le

⁵⁷ G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un gabinetto centrale del restauro*, in *Atti del Convegno dei Soprintendenti* (Roma, 4-6 luglio 1938-XVI), «Le Arti», II, I, luglio 1938-XVI, a cura di Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, p. 133.

⁵⁸ M. LAURENZI TABASSO, *La scienza della conservazione dalla fondazione dell'ICR ad oggi. Un breve excursus*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008, p. 73.

Antichità e Belle Arti nella *Carta del Restauro* del 1932 (e ancor prima la *Carta del Restauro di Atene* del 1931, con la quale si decretava «una migliore diffusione ed utilizzazione delle indicazioni e dei dati architettonici, storici e tecnici centralizzati»⁵⁹), esprimendo la volontà di unificare i metodi e le procedure della conservazione⁶⁰.

Per realizzare queste condizioni era necessario provvedere, attraverso la creazione di un Istituto Centrale del Restauro, dotato di tutti i mezzi tecnici e scientifici necessari a raccogliere, selezionare e approfondire le esperienze che si venivano compiendo nel campo del restauro. Argan spiegò anche i motivi di ordine pratico per i quali era necessaria la nascita di questa istituzione: innanzitutto qualunque attività scientifica non poteva fondarsi sull'esperienza di singoli studiosi, per quanto essa potesse essere completa, ma doveva appoggiarsi a una esperienza collettiva che riassumesse i singoli avanzamenti. La nascita dell'Istituto avrebbe inoltre recato rimedio alla mancanza di complete attrezzature tecniche, per l'indagine e il restauro delle opere d'arte da parte delle Soprintendenze e delle Direzioni delle Gallerie e dei Musei: presso le singole Soprintendenze vi era infatti l'impossibilità di creare gabinetti che, oltre a eseguire i restauri, provvedessero a compiere ricerche di carattere scientifico, dirette a precisare la conoscenza delle antiche tecniche e materiali, delle cause di deperimento delle opere d'arte, dei modi di eliminare quelle cause e via dicendo. Infine, solo all'interno di un Istituto Centrale, sarebbe stato possibile raccogliere un completo corredo di materiali fotografici e bibliografici, oltre a creare un archivio generale del restauro che valesse come strumento di studio e di consultazione, fornendo elementi per l'azione coordinatrice dell'Istituto e per la compilazione di un completo e sempre aggiornato notiziario dell'attività di restauro in Italia⁶¹.

Queste motivazioni furono sufficienti a indicare quali sarebbero dovuti essere i compiti e le peculiarità dell'Istituto Centrale: eseguire direttamente restauri di particolare complessità che richiedessero procedimenti tecnici (anche grazie alla disposizione di appositi gabinetti per l'esame radiografico, alla lampada di Wood e ad apposite strumentazioni fotografiche), fornire tecnici specializzati per i restauri da eseguirsi sul posto, svolgere indagini scientifiche sulle tecniche e sui materiali antichi, oltre che indagare le cause del deterioramento e i modi di eliminarlo (grazie ai gabinetti chimici

⁵⁹ F. GURRIERI, *Restauro e conservazione...*, p. 22.

⁶⁰ C. CROVA, *L'I.C.R. e la nascita della scuola italiana del restauro...*, p. 110.

⁶¹ G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte...*, p. 134.

e fisici), formare e perfezionare i restauratori, conservare l'Archivio Centrale del Restauro con fototeca e biblioteca, provvedere alla compilazione di un notiziario periodico che informasse sull'attività dell'Istituto e su quella delle Soprintendenze. Ciò riecheggiava la volontà di Ugo Procacci di rendere pubblici i restauri eseguiti nel Gabinetto di restauro della Soprintendenza di Firenze: d'altra parte, il rapporto tra l'Istituto e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze si rivelò molto stretto.

Per evitare un peso finanziario eccessivo, il personale necessario al funzionamento dell'Istituto non sarebbe stato numeroso: si sarebbe infatti limitato al solo personale direttivo, agli addetti ai Gabinetti scientifici, ai restauratori specializzati e al personale amministrativo, mentre invece il ruolo di personale assistente sarebbe potuto essere ricoperto dagli ispettori delle Antichità e Belle Arti, stabilitisi al bisogno presso l'Istituto. Questo incarico si sarebbe potuto affidare anche a giovani laureati in archeologia o in storia dell'arte o agli alunni degli ultimi corsi della Scuola annessa all'Istituto.

Date le premesse, l'Istituto avrebbe ricoperto diverse funzioni: innanzitutto una funzione didattica, in quanto Argan pensò alla creazione di una scuola nazionale del restauro (interna all'Istituto) modellata sul programma e sui metodi d'insegnamento di una scuola di Stato e di conseguenza svolta in strettissimo rapporto con le soprintendenze per la loro azione di tutela del patrimonio artistico. Dato il carattere e i compiti scientifici dell'Istituto e considerando che l'insegnamento del restauro si sarebbe dovuto necessariamente svolgere attraverso la partecipazione diretta degli studenti all'attività dell'Istituto, quest'ultimo si sarebbe dovuto limitare a integrare una preparazione preliminare già acquisita: emergeva dunque la necessità di includere nei programmi degli Istituti d'Istruzione Artistica un corso di studio del restauro. La funzione di Archivio Centrale del Restauro avrebbe risposto invece alla necessità di una sempre aggiornata rassegna dell'attività dell'Amministrazione, consentendo all'Istituto Centrale di tener conto di tutte le esperienze compiute per coordinare i criteri di restauro e perfezionarne i metodi; allo stesso tempo si sarebbero forniti dati preziosi per l'orientamento delle ricerche scientifiche nel campo della conservazione e del restauro delle opere d'arte. Un ordinamento dell'Archivio per autori e materie avrebbe consentito di prendere visione, prima di dar corso a un restauro, dei risultati raggiunti in casi tecnicamente analoghi o di casi di restauro di opere stilisticamente e

cronologicamente affini a quella da restaurare⁶². In alternativa, l'Archivio avrebbe potuto dare a prestito gruppi di schede di restauro con relativa documentazione fotografica.

Condivisa a livello politico, la proposta di Argan fu subito presa in considerazione e nel 1939 fu promulgata la legge di istituzione dell'Istituto Centrale per il Restauro, ospitato nel complesso conventuale di San Francesco di Paolo (dall'ottobre 2010 spostato presso la struttura del complesso monumentale di San Michele a Ripa) e così inaugurato dalle parole del ministro Bottai:

*Il ruolo dell'ICR è quello di indirizzare la sua attività alla salvaguardia del glorioso patrimonio che rappresenta una parte fondamentale della civiltà italiana, questo anche attraverso due aspetti della medesima azione: l'affermazione dell'arte del tempo e la conservazione di quella antica*⁶³

Il ministro, attraverso le sue parole nel discorso di inaugurazione⁶⁴, delineò l'azione unitaria che l'Istituto avrebbe condotto, così rispondendo al valore etico di conservare i monumenti del patrimonio italiano e al concetto di restauro non inteso come ripristino ma unicamente come conservazione. Il fine era quello di uscire dall'empiria e costruire una prassi continuamente aggiornata. Ad essere richiesta da parte di Bottai era l'unanime collaborazione tra Soprintendenti, storici dell'arte e critici per conseguire questo fine, in maniera tale da tenere alto l'orgoglio e il primato di un Istituto di questo genere. Il Ministro Bottai, tenendo rapporto ai Soprintendenti in tema di organizzazione interna, impartì dunque precise direttive inerenti all'esportazione di opere d'arte e richiese ai Soprintendenti di sottoporre al Ministero un progetto completo e un'esauriente documentazione dei lavori compiuti per assicurare un'unità di criteri tanto nel restauro delle opere d'arte quanto in quello monumentale. Il Ministro rilevò inoltre che la rimozione delle opere d'arte per la protezione antiaerea aveva offerto l'occasione di procedere ad una totale revisione ai fini conservativi delle opere stesse e inoltre aveva fornito l'opportunità di esaminare il riordinamento delle Gallerie e dei Musei italiani adeguandoli ai moderni progressi museografici.

Dopo il suo ineguagliabile contributo, l'Argan non spinse per farsi nominare primo Direttore del neonato Istituto, ma lasciò l'incarico a un giovane e brillante storico

⁶² G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte...*, p. 137.

⁶³ C. CROVA, *L'I.C.R. e la nascita della scuola italiana del restauro...*, p. 112.

⁶⁴ *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in «Bollettino d'arte», IV, 1941-42, p. 48.

dell'arte, Cesare Brandi⁶⁵. Egli realizzò un grande lavoro di organizzazione del centro, facendo di esso un punto di riferimento a livello internazionale⁶⁶. Nessun'altra nazione aveva a quel tempo un Istituto Centrale per il Restauro o qualcosa di analogo: molte lo crearono successivamente seguendo il modello italiano. L'ICR rappresentò una novità quasi rivoluzionaria in quanto, fin dalla sua creazione, prevedeva che accanto ai laboratori dove si svolgevano le attività di restauro, ci fossero anche alcuni laboratori scientifici. Questa impostazione comportava che accanto ai restauratori, agli storici dell'arte e agli archeologi lavorassero anche biologi, chimici e fisici: tutte queste diverse professionalità unite insieme concorrevano così alla formazione delle nuove generazioni di restauratori, che non dovevano più essere artigiani ma professionisti consapevoli e dotati delle capacità manuali e degli strumenti intellettuali necessari per affrontare il lavoro di restauro e conservazione al più alto livello⁶⁷. Da quegli anni ad oggi l'importanza delle discipline scientifiche per la conservazione dei beni culturali è enormemente aumentata, tanto che ormai si parla di Scienza della Conservazione, intesa come il passaggio da un'operazione empirica o di tradizione artigianale a un atto scientifico di conoscenza e d'intervento e dunque opportunità per conoscere meglio e più a fondo un'opera.

Nel periodo compreso fra il 1940 e il 1950, quando in Italia la guerra aveva provocato nelle più importanti città d'arte profonde ferite ai centri storici e ai singoli monumenti, l'attività di Cesare Brandi direttore dell'ICR si svolse in uno scenario estremamente problematico. Ma proprio in questo periodo (e nell'immediato Dopoguerra), Brandi definì un razionale ragionamento teorico intorno al tema del restauro preventivo: fu il momento dello sviluppo di una sicura base metodologica e dell'affermazione concreta di nuovi principi di ordine interno⁶⁸. Brandi fu sicuramente colui che più di altri in quel grave momento, seppe mettere in evidenza alcuni caratteri di incertezza su cui si basavano gli interventi di restauro, soprattutto nei luoghi danneggiati o distrutti dai

⁶⁵ M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro...*, p. 302.

⁶⁶ In quegli stessi anni Trenta altre iniziative vedevano la luce, riflettendo sulla nascente esigenza di supportare le attività di restauro e conservazione con gli strumenti ed i metodi delle discipline scientifiche: nel 1930 la Harvard University di Cambridge (USA) istituì il Dipartimento di Conservazione del Fogg Art Museum, che includeva un laboratorio scientifico.

M. LAURENZI TABASSO, *La scienza della conservazione dalla fondazione dell'ICR ad oggi. Un breve excursus*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ G. FAZIO, *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante la guerra*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008.

fitti bombardamenti del 1944. Fra il '41 e il '43 l'attività dell'Istituto era già considerevole. Infatti, numerosi furono i sopralluoghi per tutte le opere di fondamentale importanza, in occasione dei quali venivano esaminate le opere, le protezioni e i ricoveri soprattutto in relazione agli eventuali danneggiamenti che sarebbero potuto derivare alle opere dalle condizioni termiche e idrostatiche, forzosamente alterate per la costruzione di ripari o per la collocazione nei rifugi.

L'istituto restò chiuso completamente dall'8 settembre 1943 al giugno 1944⁶⁹.

A partire dal luglio del 1944 ebbe inizio l'attività di recupero delle opere danneggiate dalla guerra. Le gravissime condizioni economiche dell'Italia non potevano non ripercuotersi su tutte le attività dell'Istituto Centrale del Restauro, e infatti a riguardo Brandi annotò⁷⁰ quanto esigui fossero stati durante il periodo della guerra i fondi disponibili per condurre le molteplici attività di ricerca e di salvaguardia. Inoltre in questi primi anni, e per buona parte degli anni Cinquanta, la strumentazione scientifica più avanzata era praticamente inesistente e il laboratorio basava le sue analisi su test micro-chimici, dai quali spesso scaturivano errori (difatti la conoscenza visuale e intuitiva della materia dei dipinti metteva quasi sempre Brandi dalla parte giusta delle discussioni sul restauro, ma poi le analisi del suo laboratorio non lo sostenevano⁷¹). A partire dagli anni Cinquanta si sviluppò dunque all'interno dell'Istituto una sperimentazione che portò ad una profonda trasformazione delle tecniche usate in molte operazioni fondamentali del restauro: si sperimentarono ad esempio sistemi di parchettatura scorrevole per le tavole così da mitigare le tensioni del supporto, si studiarono metodi di conservazione al fine di evitare il distacco dei dipinti, si pose attenzione alla foderatura delle tele per riuscire a orientarsi verso sistemi meno invasivi e meno deformanti per lo strato pittorico, si studiarono i solventi adatti alla pulizia

⁶⁹ In un articolo della *Gazette des Beaux Arts* del gennaio 1954 Brandi scrisse come nel 1943 fu deciso di sospendere i lavori di restauro, e di mettere in sicurezza le opere più preziose e gli apparecchi scientifici. Tutto il materiale venne custodito in Vaticano e fu recuperato non appena Roma venne liberata. L'ICR fu la sola organizzazione scientifica di Roma le cui attrezzature non vennero toccate dai tedeschi, per questo motivo l'attività riprese nel 1944.

G. FAZIO, *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante la guerra*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008.

⁷⁰ «Per quanto l'istituto si fosse tempestivamente interessato per la costruzione di un capace rifugio nell'intensificarsi dei bombardamenti aerei, il Ministro non concesse mai i fondi all'uopo richiesti».

G. FAZIO, *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante la guerra*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008.

⁷¹ G. TORRACA, *Con l'ICR prima del diluvio*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008.

delle tempere su tavola, si eseguirono esperimenti di invecchiamento accelerato su materiali naturali e sintetici da sperimentare come fissativi per le pitture murali e via dicendo.

Seppur la guerra avesse dunque reso difficili i primi tempi dell'attività dell'Istituto, nel dopoguerra l'ICR seppe fornire un contributo fondamentale per la crescita di tutto il settore, culminato sia in alcuni celebri interventi di restauro, sia nella teoria di Cesare Brandi, apparsa in una serie di articoli pubblicati sul Bollettino dell'Istituto. In questo periodo, l'Italia fu al centro di una gara di aiuti offerti da tutte le nazioni a partire dal 1948 per il restauro e l'Istituto organizzò alcune esposizioni per rendere pubblici i criteri metodologici e non solamente tecnici, adottati per i restauri delle opere bombardate e i risultati ottenuti. I risultati furono pubblicati nel *Bollettino d'Arte*, organo editoriale dove furono pubblicati anche numerosi contributi teorici che lo stesso Brandi definì in più occasioni come capitoli di quella che già veniva definita la *Teoria del Restauro*. Il *Bollettino* veniva quindi a configurarsi come lo strumento di diffusione verso il mondo esterno di una innovativa teoria⁷² che prese la sua forma definitiva nel volume *Teoria del Restauro* del 1963. L'importanza di questo suo contributo è stata enorme, sia a livello normativo, influenzando per esempio la *Carta del restauro ministeriale* del 1972, sia costituendo un insieme di valori cui fare riferimento.

La *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi era il frutto di molti anni di attività nel campo del restauro: era finalizzata a fornire un corretto indirizzo metodologico sulla natura, gli scopi e i limiti del restauro, oltre che a fornire una definizione di quest'ultimo:

*Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.*⁷³

L'istanza estetica e l'istanza storica sono dunque le due principali chiavi interpretative del restauro: la corrente del restauro filologico privilegiava il punto di vista storico, che lo portava a non voler ricostruire le mancanze per non falsificare l'autenticità del documento, mentre in precedenza si era invece privilegiata l'istanza estetica, che puntava alla perfezione e dunque all'eliminazione delle lacune attraverso rifacimenti

⁷² A. ALTIERI, *Il Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro (1950-1967)*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008.

⁷³ M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro...*, p. 320.

e ritocchi. La grande difficoltà del restauro è proprio quella di trovare una mediazione tra tali valori contrapposti, ed è proprio in questo che consiste il grande contributo di Cesare Brandi: egli fornì gli strumenti per condurre una riflessione che potesse consentire di trovare un punto di sintesi in cui era previsto il rispetto di entrambe le istanze dell'opera, fondendo le esigenze della critica moderna con la sapienza artigianale e con la conoscenza scientifica garantendo la massima circolazione di esperienze e di idee tra ruoli professionali fino ad allora distanti⁷⁴.

Il successo scaturito in ambito culturale da questa *Teoria*, ci viene confermato dalle parole di Giulio Carlo Argan:

Dirò piuttosto che cosa rappresenti Brandi per il patrimonio artistico non soltanto italiano ma mondiale. Sì! Il suo contributo allo sviluppo delle idee estetiche è stato indubbiamente fondamentale, ma alla ricerca teoretica rigorosa Brandi ha associato un'attività pratica, che ne discendeva, e che ha inciso profondamente sulla tutela del patrimonio e soprattutto sulla metodologia e la prassi del restauro. Avere costruito la prima e per il momento l'unica teoria del restauro, fondata non tanto sui procedimenti tecnici, quanto sull'analisi del testo pittorico e la sua restituzione ad una condizione storica, che non è la sua condizione d'origine, ma la sua condizione di esistenza attuale. Questa è stata una lezione che Brandi ha impartito a tutti quanti nel mondo hanno una responsabilità del patrimonio artistico. Lasciatemi dire, oggi quando si restaura secondo le direttive teoriche di Brandi si restaura bene, quando si restaura secondo altre direttive si restaura male. Possiamo constatarlo nei nostri e nei musei europei o americani. Credo che questo esempio di fusione tra ricerca teorica e operativa circa le modalità di intervento, sia sulla conservazione sia sulla "fragranza" e la presentazione dell'arte, costituisca uno dei grandi contributi dati da Brandi alla cultura contemporanea.⁷⁵

I temi trattati da Argan negli anni precedenti alla fondazione dell'ICR e al contributo brandiano, sono la dimostrazione di come non vi fosse una consapevole attività pratica del restauro senza che questa richiedesse una salda teoria che ne supportasse le scelte⁷⁶.

⁷⁴ C. CROVA, *L'I.C.R. e la nascita della scuola italiana del restauro...*, p. 110.

⁷⁵ *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini Editore, Firenze, 2006, pp. 8-9.

⁷⁶ M. CIATTI, *Per un'attuale teoria del restauro: alcune riflessioni sul progetto di conservazione*, in "O.P.D. Restauro", 2005, XVII, p. 72.

Sarà proprio per questo motivo che la *Carta del Restauro* del 1972 si baserà sull'opera di Cesare Brandi. Le "Carte del Restauro" erano documenti che in vario modo cercavano di fornire una impostazione metodologica e tecnica all'attività del restauro. La carta del 1972 ha un peso superiore rispetto ad ogni altra precedente in quanto, oltre a tradurre in indicazioni operative i principi teorici enunciati da Cesare Brandi nella sua *Teoria del Restauro*, aveva un valore normativo per il Ministero della Pubblica Istruzione, dal momento che era stata pubblicata come Circolare con il conseguente obbligo di adozione da parte delle varie Soprintendenze. Parte integrante della *Carta* sono gli allegati relativi alla salvaguardia e restauro delle antichità, alla condotta dei restauri architettonici, all'esecuzione dei restauri pittorici e scultorei e alla tutela dei centri storici⁷⁷. Si tratta di una vera e propria elaborazione di norme tecnico-giuridiche che sanciscono i limiti entro i quali va intesa la conservazione, sia come salvaguardia e prevenzione, sia come intervento di restauro propriamente detto⁷⁸, il tutto finalizzato a individuare un legame più profondo tra le scelte di restauro e quelle connesse con la vita futura dell'opera⁷⁹, facendo dunque procedere di pari passo la fase operativa dell'intervento di restauro con quella della conservazione preventiva⁸⁰.

La *Carta* del 1972 chiudeva un periodo di dibattiti sul restauro sempre in bilico tra interpretazione e scientificità.

⁷⁷ F. GURRIERI, *Restauro e conservazione...*, p. 51.

⁷⁸ M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro...*, p. 351.

⁷⁹ M. CIATTI, *Per un'attuale teoria del restauro...*, p. 77.

⁸⁰ Focalizzandosi ad esempio sulle istruzioni per l'esecuzione di restauri pittorici, in questo documento si va a delineare come la prima operazione da compiersi sia un'accurata ricognizione dello stato di conservazione inteso anche come accertamento dei vari strati materici e determinazione approssimativa delle varie epoche nelle quali le stratificazioni, le modifiche e le aggiunte vennero a prodursi. Successivamente si prevede l'esecuzione di fotografie (a luce naturale, monocromatica, ai raggi ultravioletti semplici o filtrati e ai raggi infrarossi) indispensabili a documentare lo stato precedente all'intervento di restauro. Dopo le fotografie sono da intendersi utili dei prelievi minimi che interessino tutti gli strati fino al supporto in luoghi non capitali dell'opera, per compierne delle sezioni stratigrafiche, qualora esistano stratificazioni o vi sia da accertare lo stato della preparazione. Le indagini preliminari avranno così dato modo di orientare l'intervento di restauro nella direzione giusta. Prima di procedere alla pulitura sarà necessario controllare la tenuta della pellicola pittorica e procedere al fissaggio di eventuali parti sollevate o pericolanti. Circa la pulitura, potrà essere eseguita in due modi: con mezzi meccanici (bisturi) e sempre con il controllo del pinacoscopio e con mezzi chimici (solventi) che devono risultare neutralizzanti e volatili⁸⁰. Prima di usare questi ultimi, è necessario assicurarsi attraverso esperimenti che essi non vadano ad intaccare la vernice originaria del dipinto. Per operazioni da compiere al supporto, si dovrà procedere alla velatura generale del dipinto con collante facilmente diluibile. Se il supporto della pittura fosse ligneo e attaccato da tarli o termiti si dovrà sottoporre la pittura all'azione di gas idonei a uccidere gli insetti senza danneggiare la pittura. Da evitarsi l'imbibizione con liquidi. Qualora lo stato del supporto esiga la rimozione di esso, occorrerà procedere con il prelievo di una sezione del materiale così da individuarne la specie botanica e conoscerne l'indice di dilatazione. Qualora si tratti di pitture senza preparazione in cui un colore molto liquido fu dato direttamente sul supporto, il trasporto non sarà possibile.

F. GURRIERI, *Restauro e conservazione...*, p. 65.

In questo scenario si stagliava la figura del restauratore Mauro Pellicoli, nominato nel 1939 restauratore capo dell'ICR ma poco incline agli innovatori principi brandiani. Dal 1910 aveva frequentato le lezioni di Ponziano all'Accademia Carrara di Bergamo e si era inserito nella famosa bottega di restauro degli Steffanoni, noti per l'abilità negli strappi⁸¹. Formatosi sul manuale del Conte Giovanni Secco Suardo del 1866, egli si trasferì a Milano e sotto la guida di Ettore Modigliani lavorò per la Pinacoteca di Brera, restaurando moltissimi dipinti. Qui lavorò per oltre quattro anni, aprendosi così nuovi orizzonti: egli divenne il protagonista dell'attività conservativa prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale e fu incaricato di eseguire interventi di restauro sui principali cicli di affreschi nazionali e opere mobili⁸²: fra i tanti, è necessario ricordare almeno il suo intervento del 1934 alla *Pala di Castelfranco* di Giorgione e, immediatamente successivi, i suoi restauri ad alcune opere di Giovanni Bellini delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, protrattisi dal 1934 al 1939. Prima dell'intervento poc'anzi citato, l'opera di Giorgione aveva subito diversi restauri, ma nonostante ciò presentava problemi di sollevamento della preparazione e della pellicola pittorica. Nel suo ruolo di affermato restauratore (nel 1930 era stato nominato conservatore unico, al fianco del curatore Ettore Modigliani, della mostra londinese *Italian Art 1200-1900*, proiettandosi così verso una posizione di rilievo⁸³), questa fu l'occasione per confrontarsi con molti studiosi, fra i quali Roberto Longhi (del cui rapporto si parlerà in seguito) e di lavorare ancora una volta all'interno del laboratorio di Brera. L'opera infatti venne qui trasferita da Castelfranco per volontà del Soprintendente Gino Fogolari affinché venisse riparata proprio dal restauratore bergamasco, il quale optò per l'assottigliamento della tavola, seguito dall'applicazione di una parchettatura in mogano sul retro e dal consolidamento della pellicola pittorica. In questa occasione, Pellicoli aveva effettuato anche una radiografia del dipinto⁸⁴, dalla quale si

⁸¹ S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Edifir Edizioni, Firenze, 2014, p. 23.

M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicoli, un caso paradigmatico*, in «Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte, Atti del Convegno internazionale di studi, Bergamo, 9-11 marzo 1995», in «Bollettino d'arte», LXXXIII, 1998, suppl. n. 98.

⁸² *Mauro Pellicoli e la cultura del restauro nel XX secolo*, atti del convegno (Venezia, 14-15 novembre 2018), a cura di S. Cecchini, B. Failla, F. Giacomini, Sagep, Genova, 2022.

⁸³ M. CARTOLARI, *Mauro Pellicoli e i restauri belliniani alle Gallerie dell'Accademia (1933-1939)*, in *Giovanni Bellini. Il migliore nella pittura*, a cura di P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G. C. F. Villa, Lineadacqua, Venezia, 2019, p. 269.

⁸⁴ Attraverso l'apparecchio Philips Metalix tipo 1101 a quattro secondi di esposizione. L'acquisto di tale strumentazione da parte di Pellicoli è riconducibile alle esperienze maturate presso la Pinacoteca di Brera con il direttore Modigliani.

confermava quanto l'ispezione visiva già consentiva di percepire: l'esistenza di numerose zone di colore lacunose che nel corso del tempo erano state integrate in diversi modi e alcune zone di ridipintura che avevano modificato parti del paesaggio⁸⁵. Conformemente alle indicazioni di Modigliani, Pelliccioli riportò alla luce alcuni brani pittorici originali, ma non eliminò tutte le ridipinture presenti, e lasciò in vista molte lacune e quindi anche buona parte delle integrazioni storiche⁸⁶. Con tono polemico, i giornali iniziarono di lì a poco a parlare di un «laboratorio chiuso al pubblico, in cui si lavorava sul volto dei capolavori»⁸⁷ e ci si schierava contro la scelta di Modigliani e Fogolari i quali rinunciarono al trasporto della pellicola pittorica in favore di un risanamento della tavola⁸⁸. Il clamore mediatico giunse all'apice quando la pala, tornata a Castelfranco e collocata in una cappella appositamente realizzata e ancora fresca di intonacatura, si incurvò tanto da spaccare il cristallo che la proteggeva. Questo richiese un ulteriore intervento da parte di Mauro Pelliccioli con gravi conseguenze per i diversi protagonisti della vicenda⁸⁹.

Utili per capire il ruolo del restauratore bergamasco a Venezia, sono invece i suoi restauri ad alcune delle opere di Giovanni Bellini. Primo fra tutti, figura il suo intervento⁹⁰ alla *Pietà Donà delle Rose*⁹¹. Nell'autunno 1934, Pelliccioli venne interpellato per un'analoga questione riguardante il *Battesimo di Cristo* di Santa Corona a Vicenza, altra opera belliniana⁹². Altro caso di recupero di leggibilità, si ebbe

S. RINALDI, *Longhi e Pelliccioli. Lettere sull'arte e il restauro (1929-1968)*, Edifir Edizioni, Firenze, 2021, p. 21.

⁸⁵ *ivi*, p. 19.

⁸⁶ *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il "caso" del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco*, atti del convegno La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva, Campisano Editore Srl, Roma, 2013.

⁸⁷ s.a., *Sul volto dei capolavori. Giorgione e Mantegna in cura*, in «Corriere della Sera», 1 marzo 1934

⁸⁸ A. PORCELLA, *Un capolavoro in pericolo. La pala di Castelfranco*, in «Perseo. Periodico di arte e lettere», n. XXIV, 15 dicembre 1934.

⁸⁹ M. BOSCOLO MARCHI, D. FERRARA, *Restauri tra Venezia e Milano: Ettore Modigliani e Gino Fogolari*, in *Ettore Modigliani soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, a cura di E. Pellegrini, Skira, Milano 2021, pp. 151-174.

⁹⁰ Il restauro fu assegnato in prima battuta al restauratore fiorentino Augusto Vermehren, che proponeva un intervento di trasporto e chiedeva un cospicuo compenso. Pelliccioli, invece, sosteneva che sarebbe bastato fissare accuratamente il colore sollevato senza eseguire il trasporto, operazione da lui definita come "l'ultima risorsa per salvare un quadro minacciato da sicura rovina". Questo avvenne nel 1935, quando all'interno del laboratorio di Brera Pelliccioli ritenne opportuno anche eseguire delle integrazioni e velare il volto della Madonna in quanto guastato da una precedente pulitura.

M. CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli e i restauri belliniani alle Gallerie dell'Accademia (1933-1939)...*, p. 274.

⁹¹ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, p. 59.

⁹² Anche questa volta, erano gli Steffanoni a dirsi a favore del trasporto, ma anche in questo caso Pelliccioli prese le distanze da questa misura estrema optando, come per la *Pietà* e la *Pala di Castelfranco*, per il solo consolidamento.

con l'intervento del restauratore bergamasco nel 1938 alla *Madonna del Pollice*⁹³ di Bellini⁹⁴. Emblematico può essere considerato inoltre il restauro condotto nell'inverno 1938-1939 alla *Madonna in trono che adora il Bambino dormiente*⁹⁵ di Bellini⁹⁶.

All'età di cinquantadue anni, Mauro Pelliccioli fu nominato restauratore capo dell'ICR ma, a causa delle incompatibilità professionali e personali con il Direttore Cesare Brandi, lasciò la sua carica all'interno dell'Istituto⁹⁷. Nell'immediato dopoguerra trovò in Vittorio Moschini un fiducioso committente⁹⁸. Pelliccioli guardava con diffidenza alla tendenza scienziata e sono note le sue ritrosie in merito l'utilizzo di nuovi materiali come per esempio le colle viniliche sperimentate da molti negli anni Sessanta del Novecento o le resine acriliche. Queste ultime, ideate e progettate in ambito statunitense per fini industriali, iniziarono ad arrivare sul mercato italiano tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta (già dalla fine degli anni Venti, presso il Laboratorio di Ricerca Scientifica e Industriale del British Museum di Londra e i Laboratori del Fogg Art Museum della Harvard University di Cambridge, si erano testati l'acetato di cellulosa e una serie di materiali allo scopo di individuare una

⁹³ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, p. 54.

⁹⁴ Questo intervento fu più radicale rispetto ai precedenti: le ridipinture ottocentesche ad olio vennero completamente rimosse (in particolare nei volti e nelle mani della Madonna e del Bambino) fino ad arrivare agli strati preparatori del dipinto. Questo era quello che Roberto Longhi definiva "restauro di rivelazione" in quanto finalizzato a recuperare leggibilità, l'espressione dei volti e il rapporto cromatico originale.

S. PARCA, *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia*, in *Venezia: la tutela per immagini*, a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bonomia University Press, Bologna, 2005, p. 121.

⁹⁵ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, p. 57.

⁹⁶ Restauro che vide Pelliccioli intervenire sia mediante pulitura (la rimozione delle ridipinture fece riaffiorare, nel manto della Vergine, diversi strati sovrapposti. Attraverso l'uso di bisturi, si scopriva inoltre un piccolo tratto del braccio sinistro del Bambino e veniva recuperata la cadenza originaria delle pieghe) sia con la scelta di rievocare l'originale formato centinato attraverso l'applicazione di una fascia lignea superiore da tener ben distinta così da permettere l'immediata riconoscibilità dell'intervento. Quest'ultima è stata rimossa nel recente restauro del 2000 in virtù di un processo inverso, affinché lo spettatore possa immaginare da sé la parte mancante dell'opera.

M. CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli e i restauri belliniani alle Gallerie dell'Accademia (1933-1939)...*, p. 278.

⁹⁷ Nel 1948 la posizione di Pelliccioli divenne inconciliabile con quella di Brandi: quest'ultimo riteneva inscindibile il restauro dal pensiero sull'arte e dalla comprensione dei meccanismi interiori della produzione artistica per poterne articolare il fondamento teorico. Per Longhi invece il restauro assumeva la funzione essenziale di evidenziare i valori formali dell'opera d'arte individuati dal critico, che grazie alla loro migliorata leggibilità consentivano di identificarne paternità e cronologia. Per Longhi, quindi, il restauro era funzione della critica, per Brandi il restauro era esso stesso un atto critico. Tale dicotomia vide Pelliccioli costantemente schierato al fianco di Longhi, rimanendo ancorato ai propri metodi d'intervento. Nel progetto longhiano per un ICR riformato e adeguato alle esigenze del drammatico dopoguerra, la direzione dell'Istituto veniva dunque frammentata tra le differenti competenze coinvolte (storico-artistiche, scientifiche e del restauro), assumendo la funzione di un organo essenzialmente esecutivo delle deliberazioni collegiali del Consiglio tecnico, con gli storici dell'arte non solo fortemente coinvolti, ma in una posizione di assoluta preminenza nel coordinamento delle attività. La polemica del 1948 si concluse con l'allontanamento di Longhi e Pelliccioli dall'ICR.

⁹⁸ M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo...*, p. 101.

vernice idonea per la conservazione delle superfici dipinte⁹⁹). Per le riconosciute proprietà filmogene, impermeabilizzanti, adesive e coesive, riuscirono a conquistare un ruolo di primissimo piano in alcune operazioni di restauro, affiancandosi e talvolta sostituendosi completamente ai materiali tradizionali come per esempio alle resine naturali applicate nel restauro dei beni culturali. Applicate per le velinature, per incollaggi, foderature, verniciature, consolidamenti, protezione, aggrappaggio e operazioni provvisorie, le resine acriliche furono perlopiù identificate con i due prodotti più utilizzati: il *Primal AC33* e soprattutto il *Paraloid B72*¹⁰⁰. La loro diffusione in Italia iniziò nei primissimi anni Sessanta quando l'ICR, nell'esigenza di individuare un fissativo permanente ideale per le pitture murali, aveva messo a punto un insieme di test che permettessero di effettuare dei confronti tra le proprietà di alcuni prodotti. In realtà, tra le prime testimonianze che confermano un crescente interesse verso l'uso di sostanze sintetiche, abbiamo una missiva del 13 gennaio 1946, scritta da Cesare Brandi e indirizzata al Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie di Pisa, in merito all'intervento sulle pitture murali del Camposanto Monumentale di Pisa, gravemente danneggiate a seguito della caduta di uno spezzone incendiario durante i bombardamenti della città nel luglio del 1944¹⁰¹:

È da dirsi che questo Istituto già tre anni orsono svariati esperimenti con tutte le resine sintetiche che si poterono trovare in commercio, per vedere di realizzare un mastice da sostituirsi alle colle di origine animale attualmente in uso, secondo che già si fa in America [...]. In conclusione questo Istituto fa presente, in base ai suoi esperimenti, [...], che la vernice a nitrocellulosa non si altera al calore; lascia inalterato il colore dell'affresco e la superficie; nel caso del fissaggio preventivo per distacco, la nitrocellulosa può essere riportata via con estrema facilità e perciò non presenta alcun inconveniente.¹⁰²

⁹⁹ A. CADETTI, *Resine e no. L'introduzione delle resine acriliche nel restauro italiano*, Edifir Edizioni, Firenze, 2016, p. 31.

¹⁰⁰ L. AMATO, *I primi casi di utilizzo delle resine acriliche nei procedimenti di restauro in Italia e a Napoli*, in *Progetto restauro Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali*, XV, 2010, LVI, p. 13.

¹⁰¹ Nella notte del 27 luglio del 1944 lo scoppio di una granata aveva mandato a fuoco il tetto ligneo del Camposanto. Il calore generato dall'incendio aveva danneggiato gravemente gli affreschi che si trovavano già in precario stato di conservazione, provocando il distacco e la caduta di molti intonaci; una situazione che si era ulteriormente aggravata a seguito della precipitazione del piombo liquefatto che costituiva le lastre della copertura.

A. CADETTI, *Resine e no...*, p. 43.

¹⁰² *ivi*, pp. 169-171.

Le parole di Brandi ci permettono di capire come in quel momento anche nel nostro paese si cominciasse a percepire la necessità di un approccio scientifico alla disciplina della conservazione e allo studio delle sostanze sintetiche per il restauro. Dopo il rovinoso incendio del 27 luglio 1944, il restauratore Leonetto Tintori partecipò alla lunga campagna di restauro per salvare le pitture¹⁰³.

A seguito di quest'esperienza, le resine sintetiche vennero introdotte anche negli ambienti della conservazione toscana. In questa stagione il panorama fiorentino fu caratterizzato da un'intensa campagna di rimozione delle pitture murali, e il trasporto degli affreschi si era trasformato in una tendenza generalizzata. Probabilmente aveva influito il rammarico per le opere andate distrutte durante gli eventi della seconda guerra mondiale, ma aveva contribuito anche la scarsa possibilità di poter intervenire attraverso l'applicazione di fissativi efficienti. Il diffondersi di questi principi era dettato anche dall'interesse per il recupero delle sinopie, in grado di offrire per la prima volta la possibilità di esaminare da vicino un patrimonio grafico fino ad allora rimasto inaccessibile. Il territorio su cui si sono svolti gli interventi d'interesse furono la Provincia di Firenze, Arezzo, Pistoia e Prato e le fasi che riguardavano il distacco di una superficie affrescata andavano dall'intelaggio protettivo che precedeva la rimozione della pittura, all'applicazione di un collante per far aderire le nuove tele sulla parte tergale, fino all'impiego di questi prodotti come leganti per la stuccatura¹⁰⁴. La scelta di ricorrere a questi materiali era diventata così diffusa a Firenze da sostituirsi al più comune caseinato di calcio.

Negli anni Cinquanta le poche lettere di Pelliccioli a Longhi erano concentrate sulle critiche ai restauri condotti dall'ICR negli anni precedenti. Longhi, sebbene fosse impegnato con la mostra sulla Pittura bolognese del Trecento, l'allestimento della mostra del Caravaggio in preparazione a Milano e la nascita della rivista *Paragone*¹⁰⁵, non perdeva certo l'occasione per sferzare l'ICR, oppure per gettare un'ombra sugli interventi eseguiti a Roma con i nuovi materiali. Nel frattempo, l'intensa attività di

¹⁰³ Una velatura biancastra aveva ricoperto buona parte della superficie dipinta, mentre in altre zone gli affreschi erano stati offuscati da una patina rossastra, in numerosi punti l'intonaco si era staccato dall'arriccio, mentre in altri era caduto. Si svolsero numerosi tentativi di consolidamento in loco e vari saggi di strappo, ma alla fine si arrivò alla decisione di rimuovere tutte le pitture, in quanto la resina sintetica sperimentata non era riuscita a compiere una vera e propria azione di consolidamento. Dopo innumerevoli prove e varie proposte di intervento, fu deciso di procedere allo strappo delle pitture del Camposanto.

ivi, pp. 63-66.

¹⁰⁴ *ivi*, p. 36.

¹⁰⁵ S. RINALDI, *Longhi e Pelliccioli...*, pp. 53-54.

Brandi all'estero con consulenze e conferenze, aveva fornito all'ICR una efficace vetrina internazionale che gli consentì di ottenere il "riconoscimento da parte dell'Unesco, che l'ha scelto come base per un centro internazionale"¹⁰⁶. Si trattava della nascita a Roma dell'ICCROM (*Centre for Conservation and Restoration of Objects' Museum*).

In quegli stessi anni, il *Paraloid B72* (portato in Italia da Mario Grassi, restauratore a Firenze e in America) venne incluso nelle sperimentazioni. Dai risultati delle prove d'efficienza e d'invecchiamento artificiale, il *Paraloid B72* aveva mostrato buone prestazioni sia dal punto di vista estetico che meccanico, e non aveva subito variazioni nel corso delle prove. In esso si individuò un fissativo che poteva considerarsi idoneo al consolidamento *in situ* degli intonaci, prevenendo il distacco delle pitture murali. Per queste ragioni l'Istituto fece ampio impiego del *Paraloid B72*, anche per i risultati immediati che consentiva, pur mancando una sperimentazione completa: nel 1961, sulle pitture murali delle tombe etrusche di Tarquinia, veniva eseguita da parte dell'ICR la prima applicazione di questa resina acrilica (preferendola ad altri composti per la sua elevata flessibilità e per le sue semplici modalità applicative) per la necessità di evitare il distacco completo delle pitture in ambienti saturi d'umidità: per il fissaggio delle superfici dipinte, realizzate direttamente su una scialbatura di intonachino, si era intervenuti eseguendo un'iniezione di resina diluita in toluene, e successivamente, dopo aver lasciato evaporare il solvente, la zona era stata tamponata per far riaderire i frammenti decoesi¹⁰⁷.

Nello stesso 1961 Leonetto Tintori si occupò del restauro degli affreschi della Cappella degli Scrovegni¹⁰⁸. Purtroppo la metodologia d'intervento da lui adottata scatenò diverse polemiche per l'utilizzo dei materiali sintetici per i quali mancavano protocolli di impiego e dati sul loro comportamento nel tempo. Di conseguenza, nei mesi seguenti, il restauratore si mise in contatto con molti degli studiosi che a livello internazionale stavano svolgendo delle ricerche in merito all'uso delle resine acriliche e, dopo lunghissime consultazioni, Tintori decise di procedere con l'utilizzo del

¹⁰⁶ *ivi*, p. 60.

¹⁰⁷ A. CADETTI, *Resine e no...*, p. 34.

¹⁰⁸ Tra le principali problematiche emergevano la polverizzazione dei colori applicati a secco, il sollevamento della pellicola pittorica e la degenerazione del carbonato di calcio dell'intonaco. Per risolvere il problema dei pigmenti, come l'azzurrite del cielo e molti rossi, gialli e verdi nelle fasce decorative, Tintori aveva ritenuto opportuno usare come fissativo una resina acrilica in emulsione, come il polistirolo, il quale si rivelò adatto in quanto non alterò l'intonazione dei colori. *Ivi*, p. 67.

Paraloid in soluzione al 15%¹⁰⁹ con diluente nitro per gli interventi d'urgenza come nel caso di sollevamenti, strappi e cadute di colore. Tale impiego, fu esteso all'intero ciclo giottesco e, sotto la responsabilità scientifica dell'ICR, il Tintori utilizzò sia *Paraloid B72* che *Primal AC33*¹¹⁰.

Nella prima metà degli anni Sessanta, due furono i restauri celebri di pitture murali nei quali si intervenne con resine acriliche: il restauro del *Ciclo della Vera Croce* di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo, affidato a Leonetto Tintori, e quello degli affreschi del *Mito di Diana e Atteone* del Parmigianino a Fontanellato, eseguito da Renato Pasqui. Gli affreschi presentavano problemi conservativi e di solfatazione. Entrambi i restauri videro l'applicazione di *Paraloid B72*, resina consigliata dall'ICR. Nel primo cantiere citato, Tintori intervenne tra il 1960 e il 1964 a causa del degrado delle pitture, del nerofumo, della polvere e dei vecchi fissativi ossidati: il problema maggiore era infatti la trasformazione del carbonato di calcio in solfato, con la conseguente formazione di sollevamenti dalla pellicola pittorica tipici della solfatazione. Dati gli effetti che l'umidità aveva prodotto sulla superficie, Tintori pensò che sarebbe stata più indicata l'applicazione di una resina sintetica come il *Paraloid B72*, che aveva già dato ottimi risultati sugli affreschi di Giotto a Padova. Questo prodotto avrebbe stabilizzato il pigmento e con molta probabilità sarebbe stato in grado di limitare l'immissione e l'emissione di umidità¹¹¹. Il restauro era iniziato verso la fine del 1960, a seguito dei sopralluoghi del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e dell'Istituto Centrale del Restauro. Il *Paraloid B72* e il *Rhoplex* vennero dunque impiegati nella rimozione dei residui dalla superficie, anche se la fragilità di alcune scene aveva costretto l'operatore a non insistere con le azioni di pulitura e di fissaggio. Nonostante fosse stato riconosciuto il lodevole risultato raggiunto, per limpidezza d'immagine, equilibrio tonale, freschezza dei toni, l'intervento aveva scatenato una serie di polemiche, in particolare a partire dal 1964. In questo periodo desta interesse la contestazione di Mauro Pelliccioli sull'utilizzo delle resine sintetiche nel restauro condotto da Tintori sulla *Leggenda della vera Croce*. Così scriveva il restauratore bergamasco in una lettera al Corriere della Sera il 20 giugno 1964:

¹⁰⁹ A. CADETTI, *Resine e no...*, p. 69.

¹¹⁰ L. AMATO, *I primi casi di utilizzo delle resine acriliche ...*, p. 14.

¹¹¹ A. CADETTI, *Resine e no...*, p. 71.

[...] Sono meravigliato e dolente per l'uso così incautamente, da qualche tempo introdotto nel trattamento e restauro degli affreschi, delle resine e materie acriliche, vinavil ecc.. utili per altri usi, materie queste inasportabili, [...] sistemi che hanno portato fuori strada con gravissimo pericolo e danno per i nostri capolavori anche il Consiglio Superiore che ha tanta responsabilità per la conservazione del nostro patrimonio artistico. La massima responsabilità è di noi restauratori che abbiamo il dovere di percorrere alcune strade vecchie collaudate da secoli di esperienza e durata, non proporre sistemi nuovi dannosi e per nulla sicuri sul loro comportamento futuro nel restauro. Prendo atto che la polvere che copre gli affreschi di Piero della Francesca sia per il 6/100 composta di materie organiche e che il restante 94/100 è dato dalla polvere del nuovo pavimento di mattoni. Altro gravissimo danno subiscono gli affreschi dal colore fatiscente della radicale pulitura, in quanto, che tutte le parti ammalate, di colore originale vanno perdute lasciando sul muro solo quelle parti ancora sane che hanno resistito a tale pulitura.¹¹²

Naturalmente la posizione di Longhi sul restauro di Arezzo concordava con quella di Pelliccioli. Nonostante ciò, il lavoro di Tintori era sostenuto dal Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti, che aveva approvato la relazione conclusiva del restauratore dove erano esplicitamente descritte le operazioni eseguite (ad esempio, l'impiego di resine acriliche quale il Paraloid B72 e la pulitura mediante alcool benzilico, ammonio idrato, bicarbonato di sodio e acqua ossigenata).

Anche Antonio Lazzarin fece le spese dell'atteggiamento caustico assunto da Mauro Pelliccioli negli anni Sessanta. Non era la prima volta che il restauratore bergamasco si accaniva contro Lazzarin: aveva già avuto modo qualche anno prima, nel 1962, di criticare la sua metodologia d'intervento in occasione della mostra su Cima da Conegliano a Treviso, tenutasi dal 26 agosto all'11 novembre nel Palazzo del Trecento.¹¹³ La nuova occasione di dibattito fu offerta dal restauro del *Miracolo dello schiavo* di Jacopo Tintoretto. Si tratta del primo dei dipinti che i Confratelli della Scuola Grande di San Marco decisero di far eseguire per la Sala Capitolare il 30 novembre 1542. Venne commissionato probabilmente nel 1547 da Marco Episcopi, Guardian Grande della Scuola e padre di Faustina, divenuta moglie dell'artista sullo scadere del sesto decennio del Cinquecento. L'opera era già ultimata all'inizio del

¹¹² S. RINALDI, *Longhi e Pelliccioli...*, p. 161.

¹¹³ *ivi*, p. 67.

1548, poiché nell'aprile di quell'anno è ricordata dall'Aretino in una lettera¹¹⁴ al Tintoretto¹¹⁵. Collocata originariamente tra le due finestre della parete verso il Campo dei SS. Giovanni e Paolo nella Sala Capitolare della Scuola, nel 1797 fu trasferita a Parigi, per poi essere restituita a Venezia e consegnata all'Accademia.

Mancano precise notizie sugli interventi precedenti a quello di Lazzarin subito dal capolavoro tintorettesco; l'ultimo di una certa portata risale forse alla fine del Settecento, quando il 10 ottobre 1774 Anton Maria Zanetti sollecitava il restauro, perché il dipinto continuava "a scrostarsi". La spesa occorrente fu approvata nell'anno successivo dai responsabili della Scuola¹¹⁶.

La testimonianza dell'intervento novecentesco di Lazzarin su quest'opera, viene fornita invece dal preventivo inviato alla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia in data 26 novembre 1965, in cui per la foderatura, rimozione dello spesso strato di sporcizia e di vernici non originali alterate, pulitura di vecchi restauri, integrazione delle lacune e verniciatura, Lazzarin chiese la somma di 1.050.000 lire¹¹⁷.

Nella sua relazione di restauro, Lazzarin scrisse che essendo il supporto originale una tela di canapa mista a cotone molto sensibile all'umidità, la foderatura era stata particolarmente curata. Dopo aver velato la superficie dipinta in modo che le pennellate in rilievo non subissero il minimo schiacciamento durante le varie fasi della rintelatura, la pesante fodera fu rimossa. Asportato dal verso della tela originale lo spesso strato di collanti decomposti, si procedette alla foderatura a pasta eseguita in due tempi, applicando a contatto con il supporto originale una tela leggera di pura canapa, e sopra questa una seconda trama più fitta e pesante. Non si credette opportuno rimuovere le aggiunte agli angoli, senza dubbio posteriori, ma non necessariamente frutto di una alterazione della forma originale del dipinto, accorciato invece,

¹¹⁴ *Da che la voce de la publica laude si conferma con quella propria da me datavi nel gran quadro de l'istoria dedicata in la scola di San Marco, mi rallegro non meno con il mio giudizio, che sa tanto inanzi, ch'io mi facci con la vostra arte, che passa sì oltra. E sì come non è naso, per infredato che sia, che non senta in qualche parte il fume de lo incenso, così non è uomo sì poco instrutto ne la virtù del disegno, che non si stupisca nel rilievo de la figura, che, tutta ignuda, giuso in terra è offerta a le crudeltà del martiro. I suoi colori son carne, il suo lineamento ritondo, e il suo corpo vivo, talché vi giuro per il bene ch'io vi voglio, che le cere, l'arie, e le viste de le turbe che la circondano, sono tanto simili a gli effetti ch'esse fanno in tale opra, che lo spettacolo pare più tosto vero che finto.*

E. MORRA, *L'arte di descrivere. Su alcuni aspetti della storia della ricezione di Tintoretto tra Cinque e Seicento*, in «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», XLI, 2012, p.87.

¹¹⁵ *ibidem*.

¹¹⁶ S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Vol II: Opere d'arte del secolo XVI*, cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1962, p. 221.

G. NEPI SCIRÈ, *I Capolavori dell'Arte Veneziana. Le Gallerie dell'Accademia*, Arsenale Editrice, Venezia, 1991, pp. 170-171.

¹¹⁷ ASDRMV.

evidentemente, in alto e in basso. Riconsolidata la superficie dipinta, alcuni saggi di pulitura rivelarono come il colore fosse uniformemente coperto da un denso strato di vernici alterate ed in parte decomposte. Si ebbe conferma di ciò dalle microfotografie di sezioni di colore eseguite dai tecnici dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma. Stabilirne la natura, il velo giallo-arancione che svisava completamente i valori cromatici e grafici del capolavoro tintorettesco, è stato rimosso con solventi neutri. E la superficie dipinta riapparve pressoché integra in ogni sua parte, anche nelle velature originali. Intonate le lacune, trascurabilissime per numero ed entità, la superficie fu poi protetta con uno strato fluido di purissima vernice mastice¹¹⁸. Il restauro Lazzarin ridiede non solo nuova solidità al colore del *Miracolo dello schiavo*, ma soprattutto rivelò in tutta la sua schiettezza un'opera la cui importanza nel percorso dell'arte di Jacopo Tintoretto e nella civiltà figurativa veneziana del Cinquecento è a tutti nota. La metodologia di intervento adottata da Lazzarin, nel 1966 scatenò una polemica con Mauro Pelliccioli in merito alla pulitura eseguita. Era così che Pelliccioli tuonava in una delle sue lettere a Longhi, datata 28 aprile 1966:

Al più dorato e luminoso quadro del Rinascimento Veneziano e del mondo, "Il Miracolo di San Marco" del primo Tintoretto, scena vista in una luce di tramonto, sono state disgraziatamente e irreparabilmente distrutte tutte le velature antiche autentiche di finiture rosate tipiche della luce del tramonto [...]. A Venezia dove sono state distrutte le spettacolose velature del Miracolo di San Marco mi hanno riferito che questo è accaduto con la consulenza e gli esami chimici dell'Istituto Centrale del Restauro in Roma, dai quali esami è risultato che vernici antiche e velature rosate erano sandracca! Quindi da asportare! Non hanno pensato che tale materia con altre erano usate dai pittori da millenni. I pittori veneziani, specialmente del Rinascimento, le usavano in larga misura e le importavano a barili dal Marocco e dall'Oriente. Sandracca, giallo indiano, lacche, sangue di bue, ecc ... e con tali materie ottenevano luminosità e trasparenze che nessuno al mondo ha mai eguagliato. I nostri critici e studiosi, consultano documenti e cronisti del tempo ma non pensano che il Tintoretto, rivoluzionario e il più terribile cervello della pittura viveva e respirava l'aria di Venezia a contatto con le opere, le luci e il colore di Tiziano, Giorgione ecc.. Il colore,

¹¹⁸ *Restauro nel Veneto 1965*, catalogo della mostra a cura di S. Marconi Moschini (Venezia, Galleria dell'Accademia, 27 marzo – 10 giugno 1966), Galleria dell'Accademia, Venezia, 1966, p. 25.

*le trasparenze delle velature di finitura entrano in larghissima misura nella tecnica del Tintoretto. Il danno al Miracolo di San Marco è gravissimo, irreparabile!*¹¹⁹

Diversamente, tanto Cesare Brandi quanto Francesco Valcanover espressero un giudizio positivo in merito al restauro Lazzarin, definendo la pulitura non troppo approfondita¹²⁰. Lo stesso restauratore padovano, intervistato dal *Gazzettino*, dichiarò che dopo aver rimosso le vernici ingiallite dal *Miracolo dello schiavo* del Tintoretto, scoppiò una polemica che lo accusò di aver rovinato, “pelato” il quadro. Fortunatamente il restauratore aveva l’appoggio del Soprintendente alle Gallerie, e per questo Valcanover nominò una commissione di esperti che valutasse il suo intervento. La commissione gli diede ragione¹²¹.

Questo episodio è emblematico dell’atteggiamento di Pelliccioli e di Longhi, dal momento in cui prese avvio la sua rottura con l’Istituto Centrale del Restauro: una polemica avanzata contro un restauratore che, diversamente da lui, si affacciava sul restauro “critico”, mentre invece Pelliccioli rimaneva ancorato alla corrente “antiquaria” fungendone da accanito sostenitore. Diversamente da quanto sostenuto dal restauratore bergamasco, Lazzarin fu invece sempre molto attento nell’impiegare metodi che inevitabilmente avrebbero potuto rivelarsi dannosi (soda caustica, ammoniacca, sostanze abrasive, etc.). Egli, fra l’altro, si distinse nel trovare delle modalità particolari di applicazione dei solventi e di altre sostanze chimiche, personalizzando alcune ricette in modo da rendere le sostanze impiegate il più sicure possibili per le opere stesse (cosa che dimostrerà, per esempio, in occasione del restauro dell’*Assunta* nel 1974, quando ideò una sostanza disinfettante antitarlo¹²² collaborando con il chimico delle Gallerie dell’Accademia Lorenzo Lazzarini).

In Italia una spinta considerevole all’impiego delle resine acriliche venne dall’alluvione di Firenze (4 novembre 1966). Questo evento, inoltre, fece venire a galla la fragilità della tradizione artigianale e antiquariale che vigeva a Firenze almeno fin dalla nascita del suo Laboratorio nel 1932. Questo stretto legame con la tradizione si rivelò essere inadeguato non solo di fronte all’emergenza causata dall’alluvione ma anche di fronte a qualsiasi problema che esulasse dalle prassi imparate in bottega.

¹¹⁹ S. RINALDI, *Longhi e Pelliccioli...*, pp. 169-170.

¹²⁰ F. LAZZARIN, comunicazione orale, novembre 2021.

¹²¹ L. PANZERI, *Lazzarin, l’arte del restauro*, in «Il Gazzettino», 19 ottobre 1995.

¹²² F. LAZZARIN, comunicazione orale, novembre 2021.

L'immensità dell'alluvione fu descritta da Baldini come una situazione in cui:

Non si tratta di opere che hanno bisogno di operazioni normali ma si tratta di opere che hanno subito, rispondendo in vario modo, un danno eccezionale e che non ha dati sicuri di esperienza¹²³.

Parole che denotano la capacità di sperimentare e di assumersi rischi, nel territorio sconosciuto di un danno epocale e peculiare, per risanare il quale non vi erano linee guida.

Tale evento impose il *Paraloid* come consolidante e fissativo non solo per le pitture murali, ma per le molte opere d'arte che altrimenti avrebbero rischiato il collasso. In tutte le tavole alluvionate, per esempio, con il ritirarsi dell'umidità le fibre di legno si sarebbero contratte in modo considerevole, causando il distacco della preparazione a gesso e contemporaneamente del colore. Per queste ragioni occorreva garantire la fermata del colore, oltre che un graduale controllo della deumidificazione. Dopo attente valutazioni il *Paraloid B72* sembrava perfetto per le operazioni di velinatura delle superfici: questo prodotto, stabile in presenza d'acqua e applicato con carta giapponese, avrebbe sostituito i tradizionali metodi a colla e cera che avrebbero creato notevoli problemi in presenza di umidità. Dopo essere state velinate, le tavole vennero trasferite nella Limonaia dove fu messo a punto un sistema di essiccazione controllata che permise di ottenere ottimi risultati. Tra gli interventi più significativi attuati in questa categoria a seguito dell'alluvione, vi è sicuramente la *Croce* dipinta di Cimabue restaurata da Vittorio Granchi¹²⁴. A causa dell'aridità della superficie non adeguatamente protetta con vernice, l'acqua arrivò a bagnare il colore della *Croce*, ad intridere la superficie pittorica, penetrando nella sua crettatura, e sciogliendo il gesso di preparazione con le conseguenti e inevitabili cadute di colore. Il supporto originario era costituito da legno di pioppo, e perfetta era la successione degli strati soprastanti: in particolare Cimabue aveva utilizzato una tela di impannaggio unica e continua¹²⁵. Questo fece ipotizzare a Granchi la possibilità, che poi divenne concreta, di separare

¹²³ C. ACIDINI, *Introduzione alla Giornata di Studi*, in *Vittorio Granchi e la scuola fiorentina del restauro*, a cura di M. Ciatti, A. Granchi, Edifir Edizioni, Firenze, 2010, p. 17.

¹²⁴ B. SANTI, *Vittorio Granchi e l'eredità del Laboratorio restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze*, in *Vittorio Granchi e la scuola fiorentina del restauro*, a cura di M. Ciatti, A. Granchi, Edifir Edizioni, Firenze, 2010, p. 21.

¹²⁵ M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro...*, p. 369.

il colore dal legno, facendo progressivamente cedere l'incollaggio tra la tela e il legno sfruttando l'umidità. Così, dopo aver separato la tela con gli strati di preparazione e la pellicola pittorica dal supporto, ed aver restaurato le parti separatamente, si presentò il problema della loro riadesione. Si cercò il modo di prevenire problemi futuri al colore legati al movimento del legno. Nacque allora da parte di Granchi l'idea di utilizzare un nuovo supporto intermedio, resistente e indeformabile in fibra di vetro, su cui far aderire la pellicola pittorica risanata e posta su un'unica tela.

Per quanto riguarda invece la condizione delle pitture in situ, non appena le acque si fossero ritirate, i sali avrebbero cominciato a migrare, innescando la solfatazione. Anche per queste opere si era quindi reso indispensabile un prosciugamento graduale, realizzato tramite l'ausilio di speciali bruciatori inviati dalla Germania e dall'Inghilterra¹²⁶. Con questi accorgimenti i restauratori riuscirono a preparare le superfici per le operazioni di strappo. A partire dal febbraio del 1967 ebbe così inizio una grande campagna di rimozione che si concluse soltanto l'anno seguente con lo stacco di più di tremila metri quadri di affreschi¹²⁷. Per approfondire ulteriormente le conoscenze sulle resine sintetiche, vari campioni di intonaco furono spediti all'estero, ottenendo così rassicurazioni sull'uso di questo materiale e fornendo l'occasione per un proficuo scambio internazionale. A partire da questo momento, infatti, molti restauratori italiani iniziarono a guardare con maggior interesse a questi nuovi prodotti, diffondendone l'uso in tutto il territorio nazionale. Iniziarono così ad attivarsi in Italia dal mercato statunitense le prime grandi importazioni di *Paraloid*, in quanto idrorepellente e dotato di buona capacità adesiva. Negli Stati Uniti, in ambito conservativo, questo prodotto era stato utilizzato principalmente come vernice per quadri e soltanto dopo l'esperienza italiana, fu impiegato come fissativo di pitture murali o nei processi di velinatura. Insomma, il *Paraloid B72* sembrava una vera e propria panacea: le sue proprietà adesive e coesive, la dichiarata resistenza agli agenti atmosferici, l'ingiallimento contenuto, la relativa reversibilità, la facilità d'uso, i buoni

¹²⁶ A. CADETTI, *Resine e no...*, p. 73.

¹²⁷ A partire dagli anni Settanta si assistette però ad un rapido mutamento delle posizioni in merito al distacco delle superfici affrescate, dovuto probabilmente a diversi fattori, tra i quali l'esito di alcuni strappi non perfettamente riusciti, l'accumularsi nei depositi delle Soprintendenze di un ingente numero di pitture, i risultati insoddisfacenti ottenuti con le rare risistemazioni museografiche, la constatazione che i pochi affreschi che erano stati ricollocati all'esterno risentivano negativamente dell'esposizione agli agenti atmosferici e alle escursioni termiche, andando incontro ad un rapido deterioramento. Le scelte operative intraprese durante molti interventi di restauro cominciarono quindi ad orientarsi verso una risoluzione in situ dei problemi legati all'integrità dell'opera d'arte, e il trasporto si iniziò a considerare attuabile solo in casi di estrema necessità.

ivi, p. 38.

risultati che riusciva a garantire nell'immediato, facevano di questo prodotto una soluzione adatta a qualsiasi esigenza conservativa¹²⁸.

La resistenza di Mauro Pelliccioli nei confronti di queste "pericolosità"¹²⁹, come lui le definiva, è esplicita nella sua fitta corrispondenza con lo storico dell'arte Roberto Longhi, anch'egli contrario all'applicazione del metodo scientifico senza il rigoroso controllo della critica negli anni del dopoguerra. Longhi e Pelliccioli, probabilmente conosciutisi a Roma grazie alla comune conoscenza che avevano del conte e collezionista Alessandro Contini Bonacossi, erano dunque accomunati da una sorta di resistenza rispetto al rinnovato rapporto con la scienza da un lato e alla spinta delle nuove riflessioni teoriche dall'altro. Furono proprio Longhi e Pelliccioli a non comprendere il valore del deposito climatizzato allestito nella Limonaia di Palazzo Pitti, dove furono fatte asciugare lentamente le opere alluvionate nel 1966. Questo intervento, insieme alla immediata velinatura con resina acrilica, che poteva agire su una superficie bagnata, furono scelte vincenti, ma Longhi considerava questa operazione un grande errore, definendo la Limonaia "enorme bidone deumidificante"¹³⁰. Lo storico dell'arte propose addirittura una "Mostra nazionale del Restauro" per mettere a confronto i principali restauri eseguiti nell'ultimo venticinquennio e trarne un bilancio sincero dei profitti e delle perdite; ma non venne mai concretizzata. Inoltre, essendo Pelliccioli contrario all'uso di resine sintetiche, propose un consolidamento delle opere alluvionate mediante cera, materiale che si era già dimostrato inidoneo. Lo stesso restauratore bergamasco era stato grande sostenitore del consolidamento delle pitture murali con la gomma lacca: se si pensa che negli stessi anni, si stava mettendo a punto il metodo Ferroni-Dini per risanare addirittura gli intonaci solfatati, la distanza appare davvero impressionante¹³¹.

L'originaria diffidenza coltivata da Pelliccioli verso coloro che riconducevano l'accertamento dello stato di conservazione dei dipinti alla diagnostica, germoglia nei confronti di qualsiasi applicazione delle indagini scientifiche allo studio delle opere d'arte, pur essendo stato lui stesso tra i primi a servirsi delle radiografie, ad esempio¹³².

¹²⁸ L. AMATO, *I primi casi di utilizzo delle resine acriliche...*, p. 15.

¹²⁹ S. RINALDI, *Memorie al magnetofono...*, p. 12.

¹³⁰ *ivi*, p. 46.

¹³¹ *ivi*, p. 14.

¹³² In occasione del restauro della *Pala di Castelfranco*, per esempio, Pelliccioli eseguì una radiografia M. BOSCOLO MARCHI, D. FERRARA, *Restauri tra Venezia e Milano...*, pp. 159-174. S. RINALDI, *Longhi e Pelliccioli...*, p. 21.

Fu proprio il tema relativo alla pulitura dei dipinti a rappresentare uno dei principali capi d'accusa all'operato del Pelliccioli: Brandi nel 1981 affermò infatti che:

*Pelliccioli, per pulire le opere, usava la soda caustica, cosa ovviamente pericolosissima. Non solo. I suoi restauri funzionavano così: prima soda caustica per pulire, poi, per ridare la patina e per celare i danni fatti, il nerofumo dei camini di Bergamo, perché lui era di Bergamo, infine il giallo indiano, una sostanza che viene dall'urina delle vacche indiane e che serviva a dare una certa sfumatura dorata.*¹³³

La fedeltà riposta nella tradizione da parte di Mauro Pelliccioli è stata dimostrata anche dai colloqui registrati da Antonio Boschetto tra 1966 e 1967, cui seguì la trascrizione delle sette bobine su fogli dattiloscritti. Quando per esempio il redattore gli pose delle domande in merito ai solventi impiegati per la pulitura del *Cenacolo* vinciano, Pelliccioli rispose di aver impiegato:

*“solventi normali, nessuna tra le materie moderne. Le materie che c'erano ancora due o tremila anni fa; nel mio armamentario non è mai entrato niente dei prodotti dei tempi moderni, forse dovrei dire l'acetone che è un solvente molto comodo, vero, che fa guadagnare un po' di tempo per togliere lo sporco. Un poco di soda caustica, della quale si dice io sia l'assertore”.*¹³⁴

Tale concetto, è confermato anche in una lettera del 13 agosto 1966 che lo stesso Pelliccioli inviò all'amico Roberto Longhi:

*“Non ho mai adoperato moderni ritrovati, mi sono sempre attenuto all'uso delle materie usate in passato dagli antichi maestri. Non approverò mai i sistemi e i materiali nuovi che danno risultati disastrosi alle pitture coll'attuale discriminato uso e impiego nei restauri dei quali dobbiamo lamentare gli irreparabili danni che tutti possono constatare. Oltre ai danni dell'inutile e dannoso lavaggio in questi ultimi tempi si usano dannosissime nuove materie vinavilacriliche, metacriliche, indelebili e inasportabili o asportabili con sicuro danneggiamento della pittura originale. Altri irreparabili danni sono causati dalle drastiche puliture dei dipinti su tavola e tela”.*¹³⁵

Prendendo per il momento le distanze dal clima polemico di questi anni, è possibile affermare che nel corso del tempo il restauro è divenuto sempre più uno strumento

¹³³ M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo...*, p. 21.

¹³⁴ S. RINALDI, *Memorie al magnetofono...*, p. 88.

¹³⁵ *ivi*, p. 146.

conoscitivo. Non si tratta dunque solo dell'atto critico che si attua con una valutazione dell'opera secondo le due istanze storica ed estetica, ma di una volontà di indagare sistematicamente i materiali e i modi della creazione per analizzare il rapporto dialettico esistente tra i mezzi tecnici e la volontà espressiva¹³⁶. Durante queste ricerche si possono riscontrare elementi e indizi che possono essere di notevole aiuto allo storico dell'arte per appurare la validità o meno delle sue ipotesi, affiancandosi così al lavoro delle altre due importanti professionalità che confluiscono nel campo del restauro: il restauratore, che deve rendere possibili nel miglior modo certi raggiungimenti, e l'esperto scientifico, che suggerendo i corretti materiali da usare può fornire tutta una serie di risposte e di certezze.

Queste parole trovarono concreto esempio a dieci anni dalla mostra *Firenze Restaurata*, ossia nel 1972, quando l'Opificio delle Pietre Dure propose agli studiosi e al pubblico un aggiornato compendio della sua ulteriore attività attraverso la mostra *Metodo e Scienza*, tenutasi dal 23 giugno 1982 al 6 gennaio 1983 a Palazzo Vecchio (Firenze). Quest'ultima, e il suo catalogo, assumevano quindi la funzione di evidenziare le tecniche innovative messe in atto negli anni, testimoniando così l'evoluzione dei materiali nel campo del restauro. Innanzitutto, la scelta di esporre opere d'arte restaurate in un ambiente monumentale quale Palazzo Vecchio comportò la risoluzione di notevoli problemi come quello legato alla conservazione delle opere per l'intero periodo della mostra, cioè di oltre sei mesi. Si regolò il flusso dei visitatori, prevedendone l'ingresso a un piano inferiore rispetto a quello delle sale espositive, evitando così assembramenti nella parte iniziale del percorso. Inoltre, nel curare l'allestimento, si tennero in considerazione tutte le necessità delle opere d'arte: si decise ad esempio di collocare solo negli ambienti migliori quanto a escursione termica le opere d'arte particolarmente sensibili alle variazioni climatiche e che allo stesso tempo non potevano essere esposte in teche (dipinti su tavola, sculture in legno, cere e carte)¹³⁷.

Tra le innovazioni nel settore del restauro presentate in questa occasione, vi fu quella che riguardò il recupero di un pigmento annerito, la biacca di piombo, mediante un trattamento chimico. Cogliendo l'occasione di un restauro si studiò il fenomeno

¹³⁶ M. CIATTI, *La conservazione dei dipinti oggi: problemi, metodi e risultati*, in *Problemi di restauro. Riflessioni e ricerche*, a cura di M. Ciatti, Edifir, Firenze, 2002, p. 17.

¹³⁷ *Metodo e scienza operatività e ricerca nel restauro*, catalogo della mostra a cura di U. Baldini (Firenze, Palazzo Vecchio, 23 giugno 1982 – 6 gennaio 1983), Sansoni Editore, Firenze, 1982, p. 21.

d'imbrunimento della biacca nel dettaglio e si cercò di capire se potevano esistere eventuali metodologie per farlo regredire, interessando però solo il materiale che aveva subito la trasformazione senza alterare gli altri. Si trattava di una ossidazione del bianco di piombo che diveniva marrone scuro. L'ossidazione poteva essere favorita dalle condizioni di alcalinità dell'ambiente di esecuzione dell'affresco (l'impiego del pigmento in questa stessa tecnica non risultava adatto: se infatti la biacca di piombo era molto utilizzata in pittura, quando la si utilizzava nella pittura murale si verificavano grandi problemi a causa della sua trasformazione in sostanza color brunastro¹³⁸). In ogni modo, bisognava eliminare l'effetto deturpante, valutando la possibilità di interventi diversi dalla ridipintura. Considerato che l'alterazione subita dagli affreschi consisteva in un processo di ossidazione, era spontaneo cercare di capire se fosse possibile attuare un processo inverso, di riduzione, tenendo presente dei punti fondamentali: il riducente da utilizzare doveva avere un potenziale elettrochimico opportuno per rendere possibile la reazione, non doveva essere fonte di inquinamento per la pittura, né sviluppare reazioni dannose e la riduzione elettrochimica doveva essere selettiva, ossia interessare solamente il piombo del biossido¹³⁹. Queste condizioni portavano a forti limitazioni quali ad esempio l'esclusione di tutti i riducenti di natura salina che sarebbero stati fonte di inquinamento. Altre sostanze volatili, quali l'aldeide formica e l'urea risultarono inefficaci mentre l'idrazina e l'idrossilamina troppo energici e quindi non selettivi. Un suggerimento venne dall'uso dell'acqua ossigenata per sbiancare l'annerimento subito dalla biacca: in questo caso lo sbiancamento avveniva per ossidazione e quindi si trattava di usare l'acqua ossigenata in qualità di riducente. Dopo alcuni *test* effettuati in laboratorio, l'acido più idoneo ed efficace risultò l'acido acetico (il quale era impiegato nei processi di fabbricazione della stessa biacca). L'intervento prevedeva di utilizzare l'acqua ossigenata unita all'acido acetico (la cui concentrazione richiesta per la reazione era molto modesta, circa l'1%¹⁴⁰), realizzando così la riduzione del piombo che lentamente, all'aria, si sarebbe trasformato infine in biacca. E così fu, a seguito dell'applicazione realizzata mediante impacco di materiale assorbente inerte mantenuto a contatto con la superficie per circa quindici minuti¹⁴¹. Attraverso la messa

¹³⁸ S. GIOVANNONI, M. MATTEINI, A. MOLES, *Studies and Developments concerning the Problem of Altered Lead Pigments in Wall Painting*, in «Studies in Conservation», I, 1990, p. 21.

¹³⁹ *Metodo e scienza operatività e ricerca nel restauro...*, p. 253.

¹⁴⁰ S. GIOVANNONI, M. MATTEINI, A. MOLES, *Studies and Developments...*, p. 24.

¹⁴¹ *Metodo e scienza operatività e ricerca nel restauro...*, p. 254.

in pratica della stessa metodologia d'intervento, si ottennero eguali risultati in occasione del ripristino di una lunetta affrescata da Luca Signorelli nel chiostro dell'Abbazia di Monteoliveto Maggiore vicino Siena. Si ritenne dunque opportuno credere nell'efficacia di tale procedura, destinata a mostrare i suoi risultati anche a distanza di tempo.

Nel campo delle indagini non invasive applicate alle opere d'arte (impiegate nella fase preliminare al restauro per meglio conoscere l'opera, il suo stato attuale, le alterazioni subite), una posizione rilevante occuparono quelle tecniche che utilizzarono radiazioni elettromagnetiche differenti dallo spettro visibile all'occhio umano. Queste tecniche consentivano di osservare alcuni oggetti in maniera differente dal quotidiano, mettendo in evidenza la loro struttura o più spesso i fenomeni di alterazione conseguenti a processi naturali di deterioramento. Le tecniche considerate furono quelle che prevedevano l'impiego di radiazione ultravioletta (U.V.) o infrarossa (I.R.) o radiazione X (R.X.)¹⁴². Ciascuna di queste tecniche richiedeva, oltre alla sorgente di radiazioni, un ricettore capace di registrarne gli effetti. A seconda del tipo di registrazione si distinsero tecniche fotografiche o strumentali che impiegavano rispettivamente emulsioni fotografiche oppure sensori elettrici. Un esempio di tecnica strumentale impiegata in alcune opere in occasione della loro esposizione alla mostra *Metodo e Scienza* fu la riflettografia I.R., mentre invece le principali tecniche fotografiche impiegate furono la fluorescenza U.V., U.V. riflesso, l'I.R. bianco e nero e l'I.R. colore. Queste tecniche funsero da mezzo necessario per differenziare visivamente i materiali presenti in un'opera d'arte, anche se questi all'apparenza risultavano simili. Inoltre, a partire da esse, furono anche rilevati i processi di alterazione in atto ed evidenziati gli strati originali, i ripensamenti dell'artista o i disegni soggiacenti¹⁴³.

Nel corso della lunga carriera di Lazzarin furono dunque molte le innovazioni nel settore del restauro. Oltre all'affermazione del restauro critico e dei metodi scientifici applicati al restauro, negli anni Settanta, molto importante fu la *Teoria del minimo intervento*, introdotta da Vishwa Raj Mehra e diffusasi in Italia a partire dagli anni zero. Interrogandosi su questo termine, si può riscontrare come con il concetto di "intervento" ci si riferisca all'azione compiuta nel corpo dell'opera d'arte, operando sui materiali che la costituiscono. L'obiettivo del restauro è riscontrabile nella sua

¹⁴² *ivi*, p. 295.

¹⁴³ *ivi*, p. 296.

efficacia, che consiste nella capacità di conseguire gli scopi propri del restauro: far proseguire nel tempo la vita dei materiali costitutivi alterandoli il meno possibile e consentire una corretta lettura dei suoi valori espressivi. Un restauro, per essere efficace, deve considerare i suoi scopi, i suoi mezzi e i suoi limiti, evitando azioni non sufficientemente motivate da una ragione reale ed eseguite solo per routine o peggio per abitudine: si deve dunque privilegiare tutto ciò che porta a limitare l'invasività del restauro. L'intervento non deve essere quindi sottodimensionato perché si rivelerebbe inefficace e dunque la sua azione sarebbe inutilmente invasiva, né all'opposto sovradimensionato perché sarebbe eccessivo, altrettanto inutilmente invasivo. Alla luce di quanto affermato, siamo portati a definire il minimo intervento come quello che serve per conseguire con efficacia lo scopo del restauro e nulla di più¹⁴⁴. Il minimo intervento va inoltre di pari passo con la reversibilità: infatti in entrambi i casi si tratta di ideali teorici, nonché linee guida per indirizzare le scelte del restauratore.

¹⁴⁴ M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro...*, p. 439.

3. Venezia e l'alluvione del 4 novembre 1966

Gli anni Sessanta furono segnati da un evento di portata eccezionale che mise gravemente in pericolo il patrimonio di due città straordinarie quali Firenze e Venezia, città, quest'ultima, nella quale ebbe modo di operare Antonio Lazzarin. Quello del 4 novembre 1966 fu un evento meteorologico eccezionale che travolse la città con un'alta marea senza precedenti, che raggiunse un'altezza record di 194 cm. A Venezia si era da poco conclusa la XXXIII Biennale d'arte, nota soprattutto per aver lanciato l'optical art. Oltre centottanta mila persone paganti visitarono la XXXIII Biennale d'arte di Venezia e negli ultimi giorni nei padiglioni di Castello che per quattro mesi ospitarono artisti di trentasette paesi, si registrarono entrate senza sosta. In questo scenario, lo scrittore Roberto Bianchin afferma che in quel periodo, Venezia era una città molto importante per la scena artistica e cinematografica: quattordici cinema erano aperti e c'erano molte iniziative culturali¹⁴⁵. Il tutto sembrò però arrestarsi la notte del 3 novembre 1966, quando una pioggerellina fastidiosa ed insistente arrivò monotona senza far rumore sui tetti. L'Italia era colpita dalle forti piogge da una settimana: al nord pioveva ininterrottamente dalla notte di giovedì 27 ottobre, e alle 12.15 del 3 novembre fu segnalato al Prefetto di Venezia che la situazione su tutti i corsi d'acqua della provincia era assolutamente critica¹⁴⁶. In quel momento la laguna veneziana era gonfia e tirava un vento umido e fiacco di scirocco, la marea cominciava a salire e il telegiornale dava cattive notizie: il conduttore annunciava l'ondata di maltempo che stava attraversando l'Europa, faceva freddo persino in Africa, in Francia c'erano stati 95 morti sulle strade gelate, Napoli era interessata da un nubifragio, il Tagliamento aveva alluvionato la città di Latisana con oltre 3 metri di acqua, il Piave era esondato in 14 punti ed era entrata nella laguna di Venezia una rilevante quantità di acqua. In quel momento l'Italia si trovava al centro di due zone anticicloniche: una tra l'Europa occidentale e la Groenlandia, l'altra che stazionava sull'Europa orientale e che spostava a meridione le correnti continentali del Caucaso. In questo modo arrivavano sulla penisola due tipi di correnti, una fredda e umida e l'altra fredda e continentale. Il risultato fu che il termometro cominciò a scendere, i mari si agitarono, a Cortina d'Ampezzo cadde la prima neve della stagione. Tutto questo mentre al Teatro del Ridotto (teatro che oggi non c'è più) andava in scena la maschera di Gino Cavalieri,

¹⁴⁵ R. BIANCHIN, *Acqua grande. Il romanzo dell'alluvione*, Filippi Editore, Venezia 1996, p. 7.

¹⁴⁶ E. SALVATORI, *Aqua grande – Venezia e l'alluvione del 1966: 50 anni dopo*, Rai Storia, 1 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=D-aHddsukZQ>, 28 novembre 2021.

nel “Bugiardo” di Goldoni¹⁴⁷. La marea era ferma e, secondo la regola delle sei ore, avrebbe dovuto cominciare a calare. Ma il vento non era cambiato e l’acqua continuava a salire. Gli spettatori divertiti, uscirono verso mezzanotte dal teatro del Ridotto, ma si fermarono a metà della scalinata che portava all’esterno nella Calle Vallaresso: l’atrio del teatro era immerso dall’acqua, già sui 20-30 cm, impedendo loro di scendere per rincasare¹⁴⁸. Fu così, che nella notte, nella pioggia e nel vento, restarono bloccate fuori dai teatri, dai cinema, dai ristoranti, dalle case degli amici, centinaia e centinaia di persone, sorprese dall’acqua alta che era giunta improvvisamente. Nel giro di poche decine di minuti, poco dopo le 23:00, la marea raggiunse il livello di un metro e venti centimetri sul livello del mare e Piazza San Marco era completamente allagata. L’acqua continuava a crescere spinta dallo scirocco che viaggiava a raffiche che raggiungevano i settanta chilometri all’ora. Alle 2.30 di notte l’acqua non era ancora a livelli eccessivi, ma la situazione precipitò alle sette del mattino di venerdì 4 novembre 1966, quando il mare prese d’assalto la città assonnata e aprì la prima breccia sui “murazzi” del litorale. Questo, per Venezia, doveva essere un giorno di festa: la città, infatti, si preparava a celebrare il giorno della “vittoria”, il giorno delle Forze Armate, ma alle prime luci era invece una città mezza affogata e i sedicimila veneziani che abitavano nei piani terra delle case avevano il mare sotto al letto ed erano dunque costretti a salire al primo piano delle case, salvando quello che si poteva salvare, e guardando l’acqua dalle finestre. Solo due parole si sentivano udire: “la cresse” e “la cala”, ossia “cresce” e “cala”. Il cineoperatore Rai Duilio Stigher, la mattina del 4 novembre 1966, venne pregato dal suo caporedattore di uscire di casa con la sua cinepresa perché a Venezia stava arrivando un’acqua alta eccezionale. La fortuna fu che due ragazzi giravano con una piccola imbarcazione e lo portarono in giro per Venezia per girare delle immagini: arrivarono a San Marco attraverso il sottoportico della Torre dell’Orologio. Fatte le riprese, il cineoperatore consegnò il materiale a un autista che andò fino a Milano a portare in sede Rai il materiale. A mezzogiorno una nuova ondata di marea aveva fatto alzare ancora le acque già gonfie, facendo saltare i telefoni, il gas e la luce elettrica. Chi aveva le candele, o lampade a petrolio, era rilevabile perché si vedevano i lumicini delle persone dalle finestre, le quali guardavano l’acqua che ormai non era più nel canale, ma sotto la loro finestra. I

¹⁴⁷ BIANCHIN R., *Acqua granda...*, p. 14.

¹⁴⁸ E. SALVATORI, *Aqua granda – Venezia e l’alluvione del 1966: 50 anni dopo*, Rai Storia, 1 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=D-aHddsukZQ>, 28 novembre 2021.

riscaldamenti allora erano a gasolio: l'acqua entrò nelle cisterne e quindi tutta la città fu inondata dagli oli, i cui segni sono ancora oggi visibili. Era novembre, e anche se c'era vento di scirocco, faceva comunque freddo ed era molto umido. Le aziende erano state tutte allagate, gli ospedali lanciavano SOS perché non avendo né luce né elettricità non potevano operare. L'ospedale al Mare del Lido comunicò l'arrivo di seicento alluvionati provenienti da Pellestrina, divenuti presto ottocento. Il patrimonio culturale (musei e archivi con quadri, documenti e libri) era allagato e ci fu un lungo lavoro che durò anni per recuperarlo¹⁴⁹. Alle 18, secondo i calcoli, la marea sarebbe dovuta calare, ma ancora una volta le aspettative furono disattese. L'acqua toccò il livello massimo di un metro e novantaquattro centimetri sul livello del mare e a rilevarlo fu, nel tardo pomeriggio, il mareografo di Rialto. Nel frattempo, in Italia nessuno si accorgeva ancora del dramma, anche perché le comunicazioni, allora, erano quelle che erano: i radiogiornali della sera riportarono un banale "Acqua alta in Piazza San Marco"¹⁵⁰. Non migliore era sicuramente la situazione nelle isole: sull'isola di San Giorgio, alla Fondazione Giorgio Cini, andarono sott'acqua quindicimila negativi del prezioso archivio, quattromila lastre fotografiche, cinquemila libri, le enciclopedie, le collezioni d'arte veneziana, le opere di Monteverdi. Solamente alle nove di sera la marea si ritirò, lasciando un popolo smarrito nel buio e nel silenzio, barche sventrate e capovolte, muri segnati dalla nafta e dal petrolio, mobili, sedie, vestiti, materassi, bambole, giocattoli, immondizie, colombi e topi morti, sparpagliati e confusi tra le calli. Presto non restò più una goccia d'acqua nelle case e per le calli, ma solo un mantello alto e pesante di fango, sporcizia, rifiuti e immondizie. Venticinque ore di alta marea, con la punta massima di quasi due metri sul livello del mare, che rimase invariata per dodici ore: in un giorno era caduta la pioggia di un mese.

3.1. Il ruolo dell'Unesco e dei comitati privati

Nella situazione apocalittica in cui Venezia fu lasciata dall'acqua alta, vi furono mille e duecento sfollati, di cui cinquecento trovarono rifugio in case private, da amici e parenti. I numeri sono impressionanti. Per far fronte all'emergenza, in provincia di Venezia furono distribuite dodicimila razioni di viveri, tremila e settecento coperte, mille e duecento materassi, cento e quaranta milioni per assistere più di trecento

¹⁴⁹ G. MENCINI, *Venezia acqua e fuoco. La politica della "salvaguardia" dall'alluvione del 1966 al rogo della Fenice*, il Cardo, Venezia, 1996, pp. 3-23.

¹⁵⁰ R. BIANCHIN, *Acqua granda...*, p. 48.

famiglie, e un centinaio di sacchi di farina. La Giunta comunale di Venezia, Sindaco l'ingegner Favaretto Fisca, stanziò cento milioni per i primi interventi e si fece appello al "senso di comprensione e di responsabilità che anima la cittadinanza". Il Prefetto Nicosia istituì un comitato di coordinamento per organizzare gli aiuti in favore della città lagunare. Il capo dello Stato propose una sottoscrizione nazionale per le popolazioni vittime dell'alluvione, e il governo stanziò dieci miliardi per le necessità più immediate. Cominciarono ad arrivare anche le offerte dei privati. Il governo, intanto, decise di stanziare 210 miliardi di aiuti in favore delle comunità colpite dall'alluvione. Ma di soldi, nelle casse del governo, non ce ne erano. Per questo si dovette ricorrere all'aumento del prezzo della benzina. Molte furono le donazioni private come quella del presidente della Repubblica Giuseppe Saragat che offrì personalmente venti milioni, o quella di Aldo Moro, Presidente del Consiglio, che offrì dieci milioni. Dopo aver visitato Firenze, il 19 novembre, visitarono il nord-est duramente provato dalle alluvioni¹⁵¹. Solo a distanza di una settimana, documenti come quello del sindaco emanato il 15 novembre 1966 (prot. 871), riuscirono più o meno a quantificare i lavori che erano necessari ed urgenti, suddividendoli in dighe, porti, murazzi, difese degli abitati.

Dall'acqua alta del 1966 in avanti, Venezia fu sotto i riflettori di tutto il mondo: l'impegno dell'Unesco per il patrimonio di Venezia ebbe inizio quando l'allora direttore generale dell'Unesco René Maheu fece un appello di solidarietà il 2 dicembre 1966:

Faccio appello ai 120 stati membri dell'organizzazione e innanzitutto ai governi affinché forniscano generosamente il denaro, il materiale e i servizi che saranno necessari per portare a termine l'immane compito che proseguirà per molti anni". Inoltre, Maheu fece "appello agli scrittori, agli artisti, ai musicisti, ai critici, agli storici, a tutti coloro la cui opera ha tratto ispirazione o preso spunto dai tesori di Firenze o Venezia, perché offrano una parte dei loro guadagni e ci aiutino con il loro

¹⁵¹ Dalla Prefettura di Venezia pronunciarono parole di elogio e di speranza: "Ho visto i luoghi sinistrati e quello che più mi ha colpito sul piano umano è stato il coraggio di questa popolazione. Ho visto i lavoratori della zona di Trento, Belluno e Treviso che, colpiti dalla calamità, dopo aver messo in salvo la loro famiglia, accorrevano per prestare soccorso ed aiutare gli altri" dichiarava Saragat, seguito da Aldo Moro: "Il nostro obiettivo è di rendere sicure sulla base di un'adeguata conoscenza tecnica queste zone critiche del Paese e al tempo stesso di farne un punto di riferimento nell'ambito di quella tradizione che qui, come a Firenze, è grande e gloriosa".

E. SALVATORI, *Aqua granda – Venezia e l'alluvione del 1966: 50 anni dopo*, Rai Storia, 1 gennaio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=D-aHddsukZQ>, 28 novembre 2021.

*talento a commuovere il pubblico. Faccio appello a tutti coloro che hanno visitato, anche una sola volta, queste città incomparabili, e che ne sono ripartiti arricchiti per tutta la vita di un bene inestimabile, perché mandino all'Unesco il loro obolo. Infine, sì, faccio appello a tutti coloro che non hanno mai visto Firenze o Venezia, molti dei quali, non avranno mai questa gioia, perché anch'essi offrano qualcosa: denaro, lavoro, un poco di se stessi, perché non si dica che ci si può sentire uomini rimanendo indifferente alla sorte dei più preziosi gioielli del retaggio universale*¹⁵².

Dai documenti della Soprintendenza alle Gallerie di Venezia, emerge come quest'ultima, nella figura del neo Soprintendente Francesco Valcanover¹⁵³ che coprì questa carica dal 1966 al 1987¹⁵⁴, si sia preoccupata di redigere un inventario delle opere d'arte mobili bisognose di restauro. Naturalmente questo inventario non comprendeva solo opere e monumenti, seriamente compromessi dall'alta marea del 4 novembre, ma tutti quelli che palesemente, e da tempo, risentivano delle sfavorevoli condizioni ambientali della laguna. Il patrimonio artistico veneziano stava infatti per toccare un punto critico, oltrepassato il quale si sarebbe calcolato ogni anno una sua effettiva perdita del 10%¹⁵⁵. Tenendo conto di questa necessità, la Soprintendenza richiese nel febbraio 1967 al CRIA cinque studenti universitari di storia dell'arte americani, guidati da esperti. La richiesta fu subito accolta e nei mesi di luglio e agosto l'equipe di studenti americani, guidata da Miss Elisabeth Jones del Fogg Museum, compì una accurata indagine negli edifici religiosi del sestiere di Castello. I risultati

¹⁵² *ibidem*.

¹⁵³ Trasferito dalla Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie di Trento alla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso e Vicenza ne divenne prima ispettore e poi direttore. Nominato ispettore centrale del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, rimase nella pubblica amministrazione fino al 1988. L'intreccio tra l'opera di tutela del patrimonio e l'approfondimento scientifico delle conoscenze, costituì una caratteristica della sua metodologia di lavoro. Nel campo del restauro, riuscì a coniugare gli interventi sulle opere murali o mobili con quello degli edifici che li contenevano, cosa che si trovò a dover progettare già dal suo primo anno in carica a causa dell'eccezionale alta marea. Fu in questa occasione che, con l'aiuto dell'Unesco, la Soprintendenza rispose all'emergenza con una campagna di catalogazione e verifica dello stato conservativo del patrimonio storico-artistico. Non meno rilevante è stata l'attività di Valcanover nell'ambito museale: il riordino delle Gallerie dell'Accademia progettato negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento da Vittorio Moschini e Carlo Scarpa, gli fu utile per dedicarsi al riordino e al nuovo allestimento della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro con Mario Semino. Non trascurabile fu infine il suo impegno per riportare a Venezia opere di Tintoretto, Sebastiano Ricci, Canaletto, Giannantonio Guardi e Andrea Briosco, trafugate dai nazisti e recuperate da Rodolfo Siviero. Anche dopo l'uscita dall'amministrazione, Valcanover contribuì ad esempio all'organizzazione di mostre e all'insegnamento universitario.

Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)..., pp. 418-422.

¹⁵⁴ *ivi*, pp. 627-629.

¹⁵⁵ ASDRMV, Affari generali. Unesco indagine opere d'arte danneggiate 11/3-11/6/1968.

furono sorprendenti, per quanto riguarda il grave stato di degrado del patrimonio artistico conservato nelle molte chiese del sestiere veneziano. La Soprintendenza auspicava inoltre la presenza di una équipe composta da un restauratore, un fotografo e un dattilografo-stenografo, e per questo si rivolse all'Unesco.

Il ruolo di quest'ultimo si svolse secondo una duplice direttiva: in primo luogo concentrare su Venezia l'attenzione del mondo culturale e scientifico, al fine di fornire alle autorità italiane l'esperienza e il contributo della comunità internazionale; in secondo luogo catalizzare iniziative di respiro internazionale, per creare a Venezia centri, istituti, iniziative permanenti e compatibili con la delicata struttura della città¹⁵⁶. Nel 1969 il rapporto su Venezia, pubblicato dall'Unesco, richiamò l'attenzione della comunità internazionale non soltanto sulla città di Venezia ma su tutto il suo ecosistema lagunare. Un punto di partenza e ispirazione furono sicuramente le meditate e moderne premesse teoriche di Cesare Brandi adottate dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma, a partire dalle quali la Soprintendenza programmò e realizzò una nuova politica di salvaguardia dopo l'eccezionale evento del 4 novembre 1966. Questo fu possibile anche grazie agli accresciuti mezzi finanziari messi a disposizione dallo Stato, attraverso leggi speciali, e grazie a numerosi fondi privati italiani e stranieri. Da un'attività conservativa volta a intervenire solo in presenza di capolavori, si è passati a una programmazione elaborata sulla base dei risultati dell'indagine effettuata sui beni culturali danneggiati nel centro storico di Venezia e nelle isole, della creazione di valide strutture operative e di ricerca scientifica. Ma solo dopo l'alluvione del 1966 istituzioni già esistenti e altre create appositamente, fecero a gara per salvare il patrimonio storico-artistico di Venezia, accrescendo notevolmente, almeno del 50%, i mezzi finanziari messi a disposizione della Soprintendenza dal Ministero competente¹⁵⁷. Grazie a questi contributi, fu possibile attuare una politica di restauro basata sull'esatta coscienza dei problemi da risolvere, sulla creazione di valide strutture di ricerca e di documentazione, sulla reale capacità di lavoro dei nuovi laboratori di restauro, sulla interazione tra interventi su edifici monumentali e oggetti d'arte mobili, opere plastiche e affreschi in essi contenuti.

¹⁵⁶ *Venezia restaurata 1966-1986. La campagna dell'UNESCO e l'opera delle organizzazioni private*, Electa, Milano, 1986, p. 14.

¹⁵⁷ *ivi*, p. 16.

Fu in questo scenario che il Soprintendente Francesco Valcanover nel 1967 organizzò e allestì il laboratorio di San Gregorio¹⁵⁸, dedicato al restauro delle grandi tele, con annesso laboratorio di ricerca scientificamente all'avanguardia grazie anche alla dotazione strumentale reperita attraverso i comitati privati internazionali¹⁵⁹. Infatti, a seguito della tragica alluvione, abbiamo oggi prova dell'immediata presa di posizione finalizzata alla sopravvivenza del patrimonio artistico veneziano, grazie a una lettera dello stesso Francesco Valcanover del 16 gennaio 1967, indirizzata al sindaco di Venezia Giovanni Favaretto Fisca:

La ringrazio vivamente per aver voluto aderire con pronta sensibilità al progetto di creare a Venezia un efficiente e attrezzato Centro di Restauro. La Sua decisione di concedere come sede per la sezione ordinaria la Chiesa di San Gregorio risolve definitivamente l'annoso problema del restauro dei dipinti di grandi dimensioni delle chiese veneziane, che permetterà fra breve di dare avvio a quella azione di bonifica del patrimonio dei beni culturali a Venezia [...]. In attesa della realizzazione del piano operativo alla creazione in Venezia del Centro di Restauro, [...] si potrebbe già utilizzare la chiesa di San Gregorio, dopo una adeguata sistemazione, per dar subito corso a una organica campagna di restauro. Naturalmente attendo di sapere da Lei i tempi e i modi in cui il progetto potrà essere realizzato, anche perché la proposta concreta di utilizzazione dell'edificio e della sua sistemazione dovrà essere inoltrata al Ministero della Pubblica Istruzione, che interverrà nel finanziamento dei lavori da eseguire¹⁶⁰.

Come questa lettera lascia intendere, era da tempo che Venezia avvertiva la necessità di disporre di idonei locali per la creazione di un Centro di Restauro, ma soprattutto a seguito dell'alluvione questo bisogno iniziò a farsi sentire in maniera più incisiva. Ad

¹⁵⁸ Prima della nascita di un definitivo centro di restauro a Venezia, della conservazione delle opere venete si occupavano diversi enti e diverse personalità, anche fuori dal Veneto: ad esempio, per sanare le ferite della Prima Guerra Mondiale (le quali sarebbero potute essere ancora più gravi se dai primi mesi del 1915 Soprintendenza e Comune di Venezia non si fossero attivati per la protezione, distacco e ricovero dei beni), si ricorse all'aiuto offerto dal Laboratorio della Pinacoteca di Brera e da restauratori di ogni parte d'Italia. Ma la mancanza di un laboratorio attrezzato, dovuta alla carenza di strumenti e di persone, costituiva un elemento di debolezza della Soprintendenza veneziana. Fu a seguito dell'alluvione del 1966 che si decise di dare finalmente corpo ad un'esigenza che a Venezia si sentiva da fin troppo tempo: disporre idonei locali per la creazione di un centro di restauro. M. BOSCOLO MARCHI, D. FERRARA, *Restauro tra Venezia e Milano...*, pp. 151-174.

¹⁵⁹ *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974) ...*, p. 628.

¹⁶⁰ ASDRMV, Laboratorio San Gregorio planimetrie affari generali.

essere scelta, nonostante lo stato di deplorabile abbandono, fu la ex Chiesa di San Gregorio per la sua posizione centrale, facilmente raggiungibile per vie d'acqua, a due passi dalla sede della Soprintendenza alle Gallerie e dei Musei Civici, e contemporaneamente vicina alle Gallerie dell'Accademia, le quali accoglievano una sezione del Laboratorio di Restauro (quello relativo al restauro dei dipinti di piccole dimensioni). Inoltre, vicinissima alla chiesa, si godeva della presenza di due enormi saloni all'interno della Basilica di Santa Maria della Salute, che sarebbero stati in grado in futuro di accogliere i laboratori di ricerca. Si consideravano poi le poche aperture della Chiesa di San Gregorio: questo dava la possibilità di efficaci impianti di riscaldamento, di umidificazione e deumidificazione. La conferma della cessione dell'immobile da parte del comune non si fece attendere molto, infatti il 3 febbraio 1967 il sindaco Fisca confermò a Valcanover l'approvazione del progetto di creare a Venezia un Centro di Restauro con sede nella ex Chiesa di San Gregorio, decisione formalizzata dalla Giunta Comunale in data 30 gennaio 1967, che deliberò quanto segue:

Concedere in uso gratuito all'Amministrazione dello Stato, per anni ventinove dalla data di stipulazione dell'atto formale, l'immobile comunale ex Chiesa di San Gregorio a Dorsoduro [...] perché venga utilizzato dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte di Venezia quale laboratorio di restauro e relativo gabinetto di ricerca.

Autorizzare l'Amministrazione concessionaria ad apportare all'immobile in questione tutte le modificazioni che verranno ritenute necessarie per meglio adattarlo all'uso cui viene destinato e ad eseguire ogni necessario lavoro di riassetto a salvaguardia delle condizioni statiche e del carattere monumentale, con l'intesa che tutte le opere, addizioni e migliorie rimarranno acquisite in proprietà al Comune, escluse ben inteso tutte le attrezzature di qualsiasi genere poste in opera per il funzionamento del Laboratorio di Restauro¹⁶¹.

Per rendere reali queste premesse e i lavori da eseguirsi, ci si vide costretti nel marzo 1967 a revocare la concessione della ex Chiesa di San Gregorio al prof. Emilio Vedova per la Mostra Internazionale di Montréal. Di lì a poco iniziarono a farsi strada le prime richieste di fondi (oltre a ottantasette milioni e cinquecento mila lire già stanziati dal Ministero della Pubblica Istruzione).

¹⁶¹ ASDRMV, Laboratorio San Gregorio planimetrie affari generali.

Valcanover si dimostrò sempre in prima linea, tanto nella richiesta di fondi, quanto nell'organizzazione dei lavori e nelle richieste di accelerazione dei lavori. Ad esempio il 7 novembre 1967, a un anno dall'alluvione, a seguito di un sopralluogo, il Soprintendente ebbe modo di osservare (e lamentare) che i lavori di ripristino monumentale della ex Chiesa di San Gregorio e dell'edificio adiacente erano eseguiti da due soli operai. Invitò dunque, attraverso una lettera, la Soprintendenza ai Monumenti ad accelerare il restauro monumentale degli edifici in oggetto, in quanto

La ritardata entrata in funzione dell'unico laboratorio di restauro di questa Soprintendenza, pregiudicherà notevolmente il proseguimento di quella campagna di bonifica globale delle opere d'arte mobili di alcuni dei più importanti edifici religiosi di Venezia, imposta dall'alluvione del 4 novembre e resa possibile dai mezzi finanziari messi a disposizione dallo Stato Italiano e da Fondazioni straniere¹⁶².

Lettera a cui il soprintendente ai monumenti Mario Guiotto rispose appena tre giorni dopo dichiarando che i lavori erano rallentati a causa dell'ancora mancata approvazione della perizia di spesa relativa agli stessi. Di conseguenza, finora, non era stato possibile iniziare i lavori se non nel piccolo edificio adiacente alla chiesa. Nonostante ciò, Valcanover confidava in un'accelerazione in quanto, al più tardi il 20 febbraio 1968, auspicava di avviare il funzionamento del Laboratorio di restauro.

E questo fu reso possibile grazie soprattutto al contributo di molti comitati. Fra i principali si ricorda l'intervento dell'ambasciatore della Repubblica Federale di Germania (Bundesrepublik Deutschland) a Roma, Hans H. Herwarth von Bittenfeld, grazie al quale furono forniti diciotto moderni strumenti di illuminazione; il comitato americano *Committee to Rescue Italian Art* donò un apparecchio per fotografie; il comitato danese *Comité Gesteisterde Kunsteden Italie* e il comitato Italia Nostra fornirono strumenti per la ricerca scientifica. Il fondo inglese *Italian Art and Archives Rescue Fund* diede un prezioso aiuto nella progettazione e nel pronto allestimento del Laboratorio scientifico inviando personale specializzato della National Gallery di Londra e fornendo mezzi finanziari per gli stipendi triennali di un chimico e di un fotografo italiani, contribuendo anche ad alcuni interventi alla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. All'equipaggiamento dei Laboratori concorsero pure la

¹⁶² ASDRMV, Laboratorio San Gregorio planimetrie affari generali, varie utenze dal 1985, concessione immobile.

Friends of Venice Foundation, la *Samuel H. Kress Foundation*, l'organizzazione statunitense *Save Venice*, il *Comitato Italiano per Venezia*. Nel tempo, non sono mancati sostegni nemmeno da parte del *Venice in Peril Fund* inglese e dalla Fondazione Ercole Vanzi. Se di grande aiuto furono gli enti privati nella realizzazione delle strutture di ricerca e documentazione e nella preparazione di capaci operatori, altrettanto indispensabili furono i loro sforzi finanziari per la realizzazione della bonifica di affreschi e monumenti plastici. Furono oltre una trentina i comitati privati che si costituirono in tutto il mondo in risposta all'appello Unesco, quasi tutti ancora attivi. All'ufficio dell'Unesco spettò un ruolo di coordinamento, di amministrazione dei fondi raccolti e di collegamento con le autorità italiane, specie con le Soprintendenze. L'iniziativa privata consentì lo sviluppo di studi approfonditi su alcune tecniche di restauro, con risultati all'avanguardia in vari settori. Si può quindi dire che i membri dei Comitati, operarono con quella accortezza, serietà e interesse che si hanno nel seguire i lavori in casa propria. Primo fra tutti ebbe un ruolo importante Sir Ashley Clarke (ambasciatore di Gran Bretagna in Italia per nove anni e cittadino onorario di Venezia) il quale utilizzò subito il *Committee to Rescue Italian Art*, istituito per Firenze per poi dedicarsi alla sola Venezia con il fondo *Venice in Peril*: l'associazione fornì apparati per il laboratorio di restauro e affidò a Joyce Plesters, della National Gallery di Londra, la pianificazione del dipartimento scientifico. Il fondo fornì gli strumenti di cui questo dipartimento necessitava più urgentemente, organizzò lezioni pratiche per il loro utilizzo e prese in carico la retribuzione di un assistente chimico e di un fotografo per tre anni¹⁶³.

Con sua moglie Frances, Sir Clarke giunse a Firenze subito dopo il 4 novembre 1966 per salvare il fragile patrimonio degli archivi e a Venezia contribuì, fra le altre cose, a finanziare il delicatissimo intervento su uno dei monumenti capitali dell'arte veneziana: la Madonna dell'Orto¹⁶⁴.

La realizzazione del sogno di Valcanover si colloca nel marzo 1968, ossia quando l'Ispettore Centrale Giorgio Vigni si recò a Venezia per esaminare i lavori di adattamento della ex chiesa di San Gregorio in vista della sua utilizzazione come laboratorio di restauro.

¹⁶³ F. VALCANOVER, *Il laboratorio di San Gregorio e il restauro dei dipinti*, in *Restoring Venice. The church of the Madonna dell'Orto*, a cura di I. PENZO, Marsilio, Venezia, 2016, p. 59.

¹⁶⁴ s.a., *I restauri eseguiti alla Madonna dell'Orto esempio d'intervento globale su monumenti*, in «Il Gazzettino», 4 giugno 1969.

A partire da questo momento, numerosi furono gli italiani e stranieri in visita al Laboratorio in corso d'opera di realizzazione. Oltre all'accesso degli studenti del corso di museografia dell'Università di Padova¹⁶⁵, è da ricordare l'accesso al Laboratorio di Sir Clarke e della moglie, considerata una delle visite più rilevanti in quegli anni¹⁶⁶.

Questo è ciò che è passato alla storia come "il grido delle nazioni"¹⁶⁷, ossia la risposta piena di slancio di migliaia e migliaia di uomini e donne che non chiedevano di essere nominati ma soltanto di contribuire alla salvezza di qualcosa di meraviglioso e di unico.

Nel 1973 fu emanata la Prima Legge speciale che riguardava la laguna e il suo bacino. Essa riuniva insieme all'attività dell'Unesco le attività di catalogazione di palazzi, chiese, conventi, scuole. Intercettava poi temi come quelli dell'inquinamento. È dalla Legge speciale 171/1973 che deriva il divieto degli impianti di riscaldamento a gasolio e il divieto di prelievo di acqua dolce dal sottosuolo veneziano (ossia una delle cause principali della subsidenza). Questa Legge si poneva come obiettivo non solo la riqualificazione e la ristrutturazione edilizia, il recupero dei piani terra e l'adeguamento igienico e del tessuto storico edilizio ma anche la riqualificazione della struttura sociale ed economica. Ai nostri giorni lo sforzo è quello di riunire i provvedimenti legislativi nazionali con quelli speciali di Venezia nell'ambito delle direttive comunitarie (direttiva 2000/60/CE sulle acque e la direttiva 2007/60/CE sul rischio di alluvioni).

Con il 14° *Quaderno della Soprintendenza "Restauri a Venezia. 1967-1986"*, edito dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia, veniva fatto il punto sullo stato dell'arte a vent'anni dalla disastrosa alluvione del 4 novembre 1966. In questo quaderno, il Soprintendente Francesco Valcanover affermava che

¹⁶⁵ Testimoniato dalla richiesta di accesso scritta da un professore il 26 aprile 1972:

Gentile Signor Soprintendente, il corso di Museografia dell'Università di Padova ha in programma una visita al Laboratorio di Restauro della Soprintendenza alle Gallerie, a San Gregorio. Poiché la visita vuol essere un momento particolarmente qualificante dell'esperienza condotta dagli studenti, Le sarò molto grato se, nell'accordare il permesso che qui Le chiedo, vorrà anche gentilmente assicurare il Suo personale intervento e disporre affinché, anche attraverso dimostrazioni operative, la visita abbia a conseguire le sue finalità nella misura più proficua.

ASDRMV, Laboratorio di restauro a S. Gregorio. Permessi di visita autorizzazioni all'ingresso fino al 1976.

¹⁶⁶ Un'autorizzazione del 27 maggio 1976 documenta il loro ingresso speciale in locali degli Istituti dipendenti non aperti al pubblico.

ASDRMV, Laboratorio di restauro a S. Gregorio. Permessi di visita autorizzazioni all'ingresso fino al 1976.

¹⁶⁷ A. ZORZI, *Il "grido delle nazioni" e la realtà veneziana*, in *Venezia restaurata 1966-1986. La campagna dell'UNESCO e l'opera delle organizzazioni private*, Electa, Milano, 1986, p. 19.

La politica di restauro della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia dovrà continuare al servizio della comunità, nella consapevolezza, nella conservazione, nel restauro e nell'uso legittimo dei beni culturali [...]. Sono stati anni fervidi di impegno, ricchi di attività, di innovazioni, di riconoscimenti. Grazie ai fondi statali, regionali e a un finanziamento di Save Venice, si è riusciti a catalogare 44764 beni di cui 27000 di proprietà ecclesiastica. Questa nuova conoscenza ha raggiunto l'obiettivo di una più mirata azione di restauro, oltre al monitoraggio continuo degli interventi già attuati. In questo periodo si è assistito al completo risanamento di edifici monumentali e dei loro arredi, come nella Basilica di San Marco, dei Frari, della Salute, della Madonna dell'Orto. In quest'ottica anche dove non ci sono stati interventi globali sui monumenti, si è cercato comunque di pulire almeno gli altari o le pareti in cui si sono collocate le opere e altri beni culturali (oreficeria, tessili, materiali cartacei, cuoi, cere, mobili ...). Nonostante il microclima saturo di sali e l'enorme concentrazione di beni, gli standard di conservazione risultano alti sia a livello nazionale che internazionale¹⁶⁸.

Valcanover, da neo soprintendente, seppe gestire in maniera magistrale la situazione: dopo la catastrofe si dedicò con competenza e determinazione alla classificazione e al recupero del patrimonio danneggiato, spingendosi anche a trovare i fondi per avviare laboratori operativi e gabinetti scientifici attraverso i Comitati Privati Internazionali per la Salvaguardia di Venezia. I criteri seguiti furono in sostanza la conoscenza dei problemi di restauro da affrontare mediante una accurata catalogazione corredata da fotografie delle opere danneggiate, la creazione di laboratori di ricerca e di intervento e la determinazione della priorità dei restauri a seconda delle necessità e infine lo studio della futura manutenzione di ciò che si sarebbe risarcito. Naturalmente spesso i risultati del restauro andarono ben oltre la conservazione dei materiali, portando preziosi contributi per l'avanzamento degli studi.

Scorrendo i Notiziari di *Arte Veneta* si prende coscienza di quanta parte del patrimonio storico-artistico veneziano dal 1967 al 1986 abbia beneficiato del concorso finanziario privato, come si vide nella mostra allestita dalla Soprintendenza alle Gallerie dell'Accademia in occasione della ricorrenza dei vent'anni trascorsi dal rovinoso

¹⁶⁸ Soprintendenza per il Patrimonio Artistico Storico e Demoetnoantropologico di Venezia, *Restauri a Venezia 1987-1998*, Electa, Milano, 2001, p. 3.

evento naturale del 4 novembre 1966¹⁶⁹. All'interno della mostra furono presentati gli interventi resi possibili dall'apporto di grandi istituzioni nazionali ed internazionali (Biblioteca nazionale Marciana, Soprintendenza dei beni ambientali e architettonici di Venezia e laguna, Soprintendenza archivistica per il Veneto, il FAI e l'associazione *We are Venice, Italia Nostra* e la sede Unesco di Venezia con i Comitati Privati per la Salvaguardia di Venezia).

Non a caso Vittorio Sgarbi definì Valcanover come “il più grande Soprintendente che Venezia abbia mai avuto”, mentre Giuseppe Pavanello lo considerò “un gigante, grande studioso e grande operatore culturale, a cui si deve il recupero delle opere d'arte di gran parte delle chiese veneziane”¹⁷⁰. Lo stesso Francesco Lazzarin racconta che quello di Valcanover è stato il periodo migliore per il patrimonio artistico veneziano. La fiducia del Soprintendente nei confronti delle doti di Antonio era molto elevata: il loro non era solo un rapporto professionale, ma anche di stima e amicizia.

3.2. L'esemplare attività svolta alla Madonna dell'Orto

La chiesa gotica della Madonna dell'Orto è stato il primo monumento rilevante a essere interamente restaurato a Venezia dopo la disastrosa alluvione del 4 novembre 1966 e fu il comitato inglese Italian Art and Archives Rescue Fund a farsene carico. I restauri riguardarono la parte architettonica e strutturale dell'edificio, ma anche la decorazione scultorea della facciata e le opere pittoriche di Jacopo Tintoretto, queste ultime restaurate con fondi stanziati dallo Stato Italiano. Grazie a un'ottima sinergia di competenze e all'utilizzo di strumenti innovativi messi a disposizione dai Comitati Privati Internazionali per la Salvaguardia, la chiesa si presenta oggi perfettamente conservata. Il restauro di questo e altri edifici, sottolinearono quanto di positivo fosse scaturito da quel drammatico evento: le gravi condizioni in cui versavano molti monumenti cittadini, fecero sorgere un movimento di persone che con la loro magnanimità, dedizione e amore per Venezia compirono, e compiono ancora oggi, grandi imprese di restauro¹⁷¹. Con orgoglio il comitato britannico ricorda inoltre che fu il primo a intraprendere una simile impresa. Fortunatamente questo generoso esempio fu seguito da molti altri Comitati Privati Internazionali per la Salvaguardia di

¹⁶⁹ *Venezia restaurata 1966-1986...*, p. 17.

¹⁷⁰ s.a, *È morto Valcanover gigante della cultura*, in «Il Gazzettino», 5 agosto 2016.

¹⁷¹ I. PENZO, *Restoring Venice. The church of the Madonna dell'Orto*, Marsilio, Venezia, 2016, p. 7.

Venezia, i quali offrirono e offrono tuttora il loro contributo alla conservazione della città.

La tradizione vuole che la chiesa della Madonna dell'Orto sia stata fondata nel 1350 circa da fra Tiberio da Parma, generale dell'ordine degli Umiliati, con una dedizione, che è tuttora quella ufficiale, a San Cristoforo, patrono dei traghettatori. La denominazione corrente di Madonna dell'Orto deriva invece dal ritrovamento, in un orto vicino, di una statua ancora incompiuta della *Madonna col Bambino* cui la voce popolare aveva attribuito miracoli e prodigi. Il 18 giugno 1377 questa immagine, nel frattempo acquistata dalla confraternita di San Cristoforo, fu solennemente collocata su un altare della chiesa con la speranza, da parte dei frati, di ricavare dalle offerte i mezzi per una nuova chiesa. Infatti, probabilmente a causa della recente bonifica del terreno, la fabbrica, fin dagli ultimi decenni del Trecento, secondo la testimonianza di alcune cronache, minacciava rovina e lo stesso Maggior Consiglio decretò un primo stanziamento di duecento ducati d'oro per la ricostruzione che ebbe inizio nel 1399. Anche se più che di una ricostruzione si è trattato di interventi di rinforzo delle fondazioni, tali lavori durarono a lungo, per tutto il XV secolo. Nel frattempo, agli Umiliati erano succeduti, nel 1462, i canonici secolari di San Giorgio in Alga. Quando anche la congregazione dei Celestini, così detti dal colore dell'abito, fu soppressa nel 1668, il convento e la chiesa, dopo un periodo di appartenenza ai Cistercensi di San Tommaso dei Borgognoni, furono l'uno soppresso e la chiesa affidata alla Repubblica a sacerdoti secolari¹⁷².

Nel 1966, la chiesa registrò ingenti danni, come dimostra una lettera del 16 novembre, scritta da Don Giuseppe Vezzano, parroco della chiesa di S. Cristoforo, e indirizzata alla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia, nella quale si legge:

Nella Chiesa della Madonna dell'Orto in Venezia, vi è infiltrazione di acqua piovana dal coperto, proprio sopra il luogo dove si trova la tela del Tintoretto raffigurante la Presentazione della Madonna al Tempio. È stata informata la Sovrintendenza ai Monumenti, ma si chiede a codesta Sovrintendenza alle Gallerie che sia rimossa la tela e collocata in un posto sicuro della Chiesa, finché non si sia provveduto alla riparazione del tetto, onde evitare che sia danneggiata la tela in parola¹⁷³.

¹⁷² *Venezia restaurata 1966-1986...*, p. 24.

¹⁷³ ASDRMV, Chiesa della Madonna dell'Orto.

A questa lettera, Valcanover rispose il 19 novembre, assicurando il parroco sull'imminente messa a riparo della tela:

Gentile Reverendo, in relazione alla Sua lettera del 16 novembre u.s., ho dato subito le disposizioni affinché la tela del Tintoretto raffigurante La Presentazione della Madonna al Tempio sia collocata in un luogo non offeso dalle infiltrazioni d'acqua¹⁷⁴.

L'intervento sulla chiesa, supervisionato dalla Soprintendenza ai Monumenti, fu accompagnato dal restauro dei dipinti di Tintoretto che la Soprintendenza alle Gallerie affidò ad Antonio Lazzarin e al suo team, avviando il restauro del ciclo tintoretiano contemporaneamente al risanamento della Chiesa della Madonna dell'Orto.

C'è da dire che le opere furono necessariamente sottoposte a restauro dopo l'alluvione del 1966, ma già qualche tempo prima non si presentavano in ottime condizioni: una lettera del 30 novembre 1962 del parroco Attilio Stecca (della parrocchia di S. Cristoforo) indirizzata al Soprintendente ai monumenti Mario Guiotto e al Soprintendente alle Gallerie Giovanni Paccagnini, dimostrava come i dipinti del Tintoretto fossero anneriti e degradati (specie il *Giudizio Universale*).

È del 23 ottobre 1968 la lettera con cui fu affidato a Lazzarin l'incarico di restaurare i dipinti di Jacopo Tintoretto appartenenti alla Chiesa della Madonna dell'Orto, come testimonia una dichiarazione del soprintendente Francesco Valcanover:

Si dichiara che è stato affidato al Prof. Antonio Lazzarin, via G. Marconi, 37, Padova, il restauro del gruppo di dipinti di Jacopo Tintoretto appartenenti alla Chiesa della Madonna dell'Orto di Venezia. Il restauro, effettuato a spese dello Stato Italiano con fondi messi a disposizione a seguito dell'alluvione del 4 novembre 1966, dovrà essere portato a compimento entro il 31 dicembre 1968¹⁷⁵.

Prima di tutto furono necessari la rimozione e il trasporto al centro di restauro di San Gregorio dei due dipinti più grandi: il *Giudizio Universale* e l'*Adorazione del vitello d'oro*. Erano queste tele di misura 14.50 x 5.90 metri ciascuna. I dipinti furono prima tolti dai loro telai e poi arrotolati su un cilindro appositamente predisposto. Il *Giudizio Universale* di Tintoretto fu arrotolato su un cilindro fatto di legno compensato a tre strati e il suo diametro di ottanta centimetri era calcolato in relazione alla lunghezza delle tele. Le pareti del presbiterio nel quale si trovavano queste tele erano soggette a

¹⁷⁴ ASDRMV, Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto.

¹⁷⁵ ASDRMV, Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto.

un forte degrado dovuto all'umidità di risalita, che tendeva a polverizzare i mattoni e schiarire l'intonaco. Vi erano anche tracce di umidità nei vecchi telai di legno dietro le tele. Quindi seguì la rimozione della vecchia foderatura e dello spesso strato di colla decomposta, per procedere poi alla rifoderatura del *Giudizio Universale* (la nuova foderatura consisteva in tele di lino cucite insieme), alla pulitura e alla riverniciatura¹⁷⁶. *L'Adorazione del Vitello d'oro* non soffrì la perdita di film pittorico, nemmeno nelle nuvole che separano Mosè dall'Adorazione del vitello d'oro. Queste erano state ridipinte e la pulitura rivelò la pittura originale in buone condizioni. Al contrario vi erano numerose ed estese lacune nel *Giudizio Universale*: da un'analisi ai raggi X emerse come l'angolo inferiore sinistro del *Giudizio Universale*, fosse privo di strati pittorici originali: una ridipintura del XIX secolo era stata stesa direttamente sul supporto così come rivelarono le radiografie. Fu deciso perciò di lasciare la ridipintura intatta e di rimuovere soltanto le vecchie vernici e la polvere.

Dopo il restauro del 1969, l'opera divenne più leggibile a seguito della rimozione dello sporco accumulato e della vernice ingiallita. Inoltre, la rimozione delle ridipinture nelle nuvole, nella pioggia fitta e nel torrente impetuoso rivelò la complessa interazione tra luce e spazio e la rapidità concisa del lavoro di pennello (figg. 1-2). Il ritorno dei dipinti nel presbiterio e nelle pareti dell'abside avvenne per mezzo di un'impalcatura realizzata appositamente per sostenere il peso dei due dipinti più grandi, di oltre una tonnellata ciascuno (figg. 3-4).

Il restauro strutturale della chiesa eliminò due delle maggiori cause di degrado delle opere: la condensa che interessava la loro superficie, e l'umidità di risalita che rovinava i dipinti con i loro telai di legno. Il pericolo più insidioso era infatti quello rappresentato dall'umidità che penetrava per capillarità fin nell'intima struttura dei muri. Questo portò a inserire nei muri esterni uno strato di materia isolante che impedisse all'umidità di risalire e di propagarsi da pietra a pietra. A seguito di un severo controllo della facciata, ad occhio nudo si potevano vedere i frammenti caduti, le statue, i pinnacoli, il rosone: tutti in condizioni tali da richiedere un intervento. Anche sotto al pavimento si applicò uno strato isolante anti-umidità.

Fu poi documentato lo stato di conservazione delle altre tele. Frammenti di pittura e della preparazione e fotografie ai raggi X indicarono il grado delle lacune pittoriche, delle ridipinture e degli effetti di uno spesso strato di vernici non originali. Inoltre,

¹⁷⁶ F. VALCANOVER, *Il laboratorio di San Gregorio...*, p. 60.

l'esame ravvicinato rivelò immediatamente e definitivamente che una delle cinque *Virtù*, la *Fede*, delle volte dell'abside non apparteneva al catalogo di dipinti di Jacopo Tintoretto e nemmeno della sua bottega. Si trattava sicuramente di un lavoro del XVII secolo. Il restauro iniziò con il distacco delle foderature delle tele e la rimozione della colla decomposta. La tela meglio conservata era *Sant'Agnese risuscita Licinio* (il dipinto mostra sant'Agnese, patrona delle vergini, sulla via del martirio durante le persecuzioni di Diocleziano). È rappresentata mentre risuscita il figlio di un prefetto romano che perciò si convertì alla cristianità. Ben conservate erano anche le portelle del precedente organo che rappresentavano la *Presentazione della Vergine al tempio*, *La Visione della croce di San Pietro* e *La Decollazione di San Paolo*. L'originale superficie pittorica della *Visione della croce di San Pietro* era completamente intatta, la *Presentazione della Vergine* e la *Decollazione di San Paolo* avevano poche abrasioni, il che non giustificava le pesanti ridipinture degli sfondi risalenti al XVIII secolo. La tela con *Sant'Agnese risuscita Licinio* trasse considerevole beneficio dall'eliminazione di una spessa vernice molto ingiallita applicata durante un restauro dell'inizio del XIX secolo e la conseguente riscoperta della vivacità dei colori permise di datarla verso la fine del 1560. Nelle quattro *Virtù* di Tintoretto (*Giustizia, Forza, Temperanza, Prudenza*) e nella quinta (*Fede*) di anonimo pittore del XVII secolo, la perdita di pellicola pittorica era concentrata nelle vesti e negli sfondi e le lacune erano state riempite mescolando colori a tempera¹⁷⁷ (figg. 5-7). Il recente restauro, oltre ad arrestare un processo di decadimento che aveva causato un serio danno, offriva l'opportunità di rivalutare la posizione di questi dipinti nella produzione di Tintoretto. Come aveva già suggerito Coletti nella sua monografia su Tintoretto del 1940, la *Presentazione della Vergine* può essere collocata tra il 1552 e il 1553¹⁷⁸, dato il suo interesse per gruppi di figure complessi in una situazione di prospettiva limitata: lo stesso interesse che appare in altri lavori dei primi anni Cinquanta. Non meno convincente è il 1556, proposto dallo studioso, per la *Visione della Croce di san Pietro* e la *Decollazione di san Paolo*¹⁷⁹. Questa è la data del pagamento finale per le portelle dell'organo, oggi perduto, della Madonna dell'Orto. La vivida brillantezza dei colori rifletteva l'influenza di Paolo Veronese, che per un breve intervallo di tempo aveva affascinato Tintoretto a metà degli anni Cinquanta. Il restauro permise inoltre di datare

¹⁷⁷ *ivi*, p. 61.

¹⁷⁸ L. COLETTI, *Il Tintoretto*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1940, p. 17.

¹⁷⁹ *ibidem*.

le due grandi tele del presbiterio. Soltanto ora, infatti, si possono confermare i suggerimenti di alcuni critici che le hanno fatte risalire ai primi anni Sessanta, ossia a quando il pittore riuscì ad esprimere l'elemento visionario dei misteri religiosi attenuando i colori brillanti e pervadendo la scena con bagliori di luce, una maniera che raggiunge il suo apice nel ciclo di dipinti per la Scuola di San Rocco.

Del restauro conservativo parla anche lo stesso Antonio Lazzarin in un'intervista del 5 giugno 1969 (e quindi a lavoro ultimato):

Distendiamo la tela malata sul pavimento e la ricopriamo d'una pellicola di colla fissativa che protegge il dipinto durante la foderatura. Il dipinto è protetto da grandi fogli di carta; poi si tolgono le vecchie foderature e i collanti ormai inconsistenti. Si procede allora a foderare sul retro la tela e, a mano, si massaggia il dipinto per evitare che si formino vuoti tra la tela originale e la foderatura: è un'operazione che si deve eseguire rapidamente, in équipe. Fatto questo, si passa alla stiratura con ferri caldi perché il colore si rassodi sulla tela originale e la colla fissativa entri capillarmente nel colore stesso conferendogli una elastica solidità. È una fase conservativa, ma l'operazione è soltanto a metà. Il resto si fa dopo che il dipinto ha riposato per almeno dieci giorni. Allora la tela, appesa al soffitto, viene pulita dopo aver tolto la carta protettiva. E questo è un lavoro in cui non basta la perizia tecnica ma interviene la sensibilità artistica del restauratore¹⁸⁰.

In merito a questo restauro, i giornali parlarono di “salvataggio di un organismo malato”, sul quale si prevedeva di non intervenire più su una parte, ma sul tutto, lavorando quindi in due direzioni diverse ma contemporaneamente, cioè sul contenitore (l'edificio: muri e pavimenti, tetto, finestre) e sul contenuto (affreschi, grandi o piccole tele, intarsi lignei)¹⁸¹.

Altre testate giornalistiche veneziane parlarono dell'inaugurazione di queste opere restaurate¹⁸²: si citava la solenne cerimonia tenutasi il 4 giugno dello stesso anno presso la Chiesa della Madonna dell'Orto. Con le personalità della politica, della

¹⁸⁰ s.a., *Con il massaggio manuale e la “stiratura” a caldo si risanano i dipinti dei grandi maestri veneziani*, in «Il Gazzettino», 5 giugno 1969.

¹⁸¹ s.a., *I restauri eseguiti alla Madonna dell'Orto esempio d'intervento globale su monumenti*, in «Il Gazzettino», 4 giugno 1969.

¹⁸² s.a., *Inaugurate le opere di restauro nella chiesa della Madonna dell'Orto*, in «Gazzetta di Venezia», 7 giugno 1969.

cultura, della vita pubblica veneziana furono presenti anche il console inglese a Venezia mr. Hickson, lady Thorney Croft (la quale presiedeva il comitato per la raccolta dei fondi nell' Italian Art and Archives Rescue Fund), mr. Traversi (rappresentante a Roma del British Council), l'ambasciatore di Elisabetta II al Quirinale sir Evelyn Shuckburg e l'ex ambasciatore sir Ashley Clarke. Chiaramente non potevano mancare l'architetto Padovan e il professor Valcanover, rispettivamente Soprintendenti ai monumenti e alle Gallerie. I lavori strutturali eseguiti sui muri, sulla facciata e sul pavimento, erano illustrati da alcuni pannelli fotografici posti all'entrata della chiesa.

Sabato 7 giugno, il ministro della Pubblica istruzione, on. Mario Ferrari Aggradi, inaugurò il Laboratorio, già attivo da qualche mese, come si è visto, della Soprintendenza alle Gallerie nell'ex chiesa di San Gregorio alla Salute.

Ovviamente in futuro sarà possibile riconsiderare completamente gli esiti del restauro dei dipinti di Tintoretto alla Madonna dell'Orto (oggi, ad esempio, si preferisce la foderatura a freddo¹⁸³ a quella ottenuta con ferri caldi), ma per ora, questo rappresenta uno degli episodi più significativi dell'intensa attività di conservazione e salvaguardia del patrimonio culturale di Venezia negli anni successivi all'alluvione del 4 novembre 1966.

3.3. Un duplice intervento: la *Madonna Nicopeia*

L'attività di Lazzarin dopo l'alluvione si rivelò molto impegnativa. In questo periodo, infatti, egli si occupò di restaurare alcune pale per la chiesa di San Francesco della Vigna, San Moisè, San Salvador e nel 1968 iniziò il laborioso restauro dei cinquantotto teleri di Tintoretto della Scuola di San Rocco. Ma fra questi e altri interventi emerse sicuramente l'intervento sull'icona della Madonna Marciana, detta "Nicopeia". L'icona non era stata colpita dall'alluvione, ma semplicemente aggredita dalla muffa e dalla salsedine. In merito al suo luogo di provenienza e alla datazione, mancano documenti certi; pertanto gli storici che di essa scrissero sono in disaccordo su alcuni

¹⁸³ La messa a punto di questo tipo di foderatura spettò a V.H. Mehra, il quale cominciò fin nel 1969 a studiare un metodo di foderatura che permettesse di eliminare il calore. Tale sistema prevedeva un iniziale pretensionamento del dipinto per eliminare gli allentamenti, il consolidamento e quindi la foderatura vera e propria. La pressione per fare aderire la tela originale con quella di rifodero viene ottenuta con l'aspirazione per mezzo della "tavola fredda". Si tratta quindi di una pressione minima molto inferiore a quella che si ottiene con il ferro da stiro o con la "tavola calda".

G. PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie, tecniche*, Del Bianco, Bologna 2004, pp. 251-252.

punti. Secondo Giovanni Battista Ramusio, cui si devono le prime notizie del 1559¹⁸⁴ da un suo resoconto di viaggi famosi, essa venne sottratta in uno scontro nel 1204 dai francesi e dai veneziani ai Bizantini di Alessio V (l'immagine, in effetti, schematizza l'iconografia di mosaici bizantini famosi come la *Vergine Maria con il bambino Gesù, affiancata dall'imperatore Costantino e Giustiniano* a Santa Sofia di Costantinopoli, o come i mosaici raffiguranti l'imperatore Giustiniano e sua moglie Teodora nella Basilica di San Vitale a Ravenna) ed è la stessa icona in cui gli imperatori orientali riponevano ogni speranza di salute e conservazione dell'Impero. È certo che a Venezia al dipinto furono aggiunti alcuni elementi decorativi, con l'inserimento di splendide pietre preziose (soprattutto rubini e smeraldi) e con l'arricchimento della cornice, su cui spiccano alcuni smalti bizantini di rara bellezza raffiguranti Gesù, la Madonna e gli apostoli, rievocanti le figure della pala d'oro Marciana. A dipendere dalla relazione del Ramusio fu Giovanni Tiepolo, il quale nel 1618 scrisse il *Trattato dell'immagine della Gloriosa Vergine dipinta da S. Luca, conservata già molti secoli nella Chiesa Ducale di S. Marco*¹⁸⁵ nel quale pose la "Nicopeia" quale simbolo di Venezia ed espose i vantaggi spirituali che il fedele avrebbe acquisito praticando tale devozione. Al Ramusio si rifece anche Carlo Quirini, che un trentennio dopo scrisse la *Relatione dell'immagine Nicopea che si ritrova in Venetia nella Ducale di San Marco*, affermando che fu il doge Enrico Dandolo a ottenere l'immagine con la divisione del bottino dopo la conquista di Costantinopoli del 1204¹⁸⁶. Al Quirini si deve anche l'uso dell'appellativo greco di "Nicopeia", che significa "operatrice di vittoria". Molto dipende dal Quirini anche Flaminio Corner, che scrisse un secolo dopo: anch'egli ricordò l'antica credenza, secondo cui l'immagine sarebbe stata dipinta da San Luca¹⁸⁷. Effettivamente molte icone con l'immagine della Madonna venivano attribuite all'Evangelista, ed è stato osservato che esse hanno in comune una particolare tipologia di volto, particolarmente dolce¹⁸⁸. Tale supposizione fu condivisa per tutto l'Ottocento fino ad arrivare al 1967, quando Rodolfo Gallo scrisse il volume *Il tesoro di S. Marco e la sua storia* nel quale avanzò l'ipotesi che i veneziani avrebbero sottratto

¹⁸⁴ G.B. RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanese, 2 voll., Einaudi, Torino, 1979.

¹⁸⁵ G. TIEPOLO, *Trattato dell'immagine della Gloriosa Vergine dipinta da S. Luca, conservata già molti secoli nella Chiesa Ducale di S. Marco*, Venezia, 1618.

¹⁸⁶ F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e Monasteri di Venezia e di Torcello*, (collana di bibliografia e storia veneziana). XVIII), Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1990, p. 251.

¹⁸⁷ J.H. MOORE, *Venezia favorita da Maria: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute*, in «Journal of the American Musicological Society», 1984, XXXVII, p. 304.

F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese...*, p. 192.

¹⁸⁸ A. LAZZARIN, *Il restauro della Madonna Marciana...*, p. 360.

con violenza l'immagine ai Bizantini nel 1261, nell'atto di abbandonare Costantinopoli, dopo cinquanta anni di Impero, e per tale motivo la Serenissima incorse nella scomunica del Patriarca di Costantinopoli. La prima notizia documentata sulla nostra immagine appare nell'inventario della Basilica nel 1325, in cui si parlava di una "Icona magna cum figura Sanctae Mariae cum filio depicta, ornata argento"¹⁸⁹. Custodita nel piano superiore della Sacrestia, veniva esposta o portata in processione in circostanze solenni, come ricorda il Sanudo nell'agosto 1500 nei suoi *Diari*¹⁹⁰. Accresciuta la devozione, fu deciso di collocarla nella Basilica e nel 1589 venne collocata sull'altare di San Isidoro e subito fu fatta costruire una custodia in ferro foderata di rame e dorata con stelle per scongiurare "il molto pericolo di poter essere robbata"¹⁹¹. Il culto della Vergine *Nicopeia* progredì, tanto che nel 1608 Thomas Coryat ci testimonia di aver partecipato a una processione per Piazza San Marco in cui l'icona stessa era la protagonista¹⁹².

Data la grande venerazione per l'immagine da parte dei veneziani, il 17 aprile 1618 il doge Nicolò Donà fece collocare l'immagine "con solennissima processione" nella nuova sede, l'attuale, e cioè l'altare di San Giovanni Evangelista, protetta da un nuovo capitello di quattro colonne di marmo orientale, con ornamenti e chiusure opportune eseguite su disegno di Tommaso Contin. La venerazione e la meraviglia di fronte ad essa crebbe sempre più (anche Montesquieu nel suo viaggio in Italia tra il 1728 e il

¹⁸⁹ R. GALLO, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1967, p. 146.

¹⁹⁰ "1500, 15 agosto, fo el dì de la nostra Dona. Fo fata la processiona torno la piazza e il Patriarcha cantò la messa e fo portà una nostra Dona a torno, si dice fata di man de San Lucha".

M. SANUDO, *I Diarii dal 1496 al 1533*, Visentini, Venezia, 1889.

¹⁹¹ R. GALLO, *Il tesoro di S. Marco...*, p. 148.

¹⁹² "Alla processione parteciparono il doge, i senatori, i signori della città, il clero e una moltitudine di uomini e donne. La processione fu fatta al tempo d'una grande siccità, quando il popolo pregava Iddio e invocava la pioggia; perché dice e crede che questo quadro [...] abbia una sì grande virtù che, ogni qualvolta in tempo di grave siccità è portato fuori in solenne processione, fa scendere dal cielo la pioggia o prima d'essere riportato in chiesa o immediatamente dopo. Quanto a me, ne ho fatto una piccola esperienza e pertanto criticherò la cosa secondo che la vedo io. Di certo non ho mai letto nella parola di Dio o in quella di alcun altro autore degno di fiducia che i quadri o le immagini abbiano la virtù di attrarre gocce di pioggia dal cielo; così che non posso lasciarmi indurre a attribuire tanto potere a un'immagine, come fanno i veneziani, e come avrei fatto anch'io se l'avessi vista fare qualche notevole miracolo; ma non fece cadere nemmeno una goccia di pioggia; circa due giorni dopo, però, debbo confessarlo, piovve a dirotto. Ma spero che i veneziani non siano superstiziosi al punto da attribuire quella pioggia alla virtù del loro quadro; è probabilissimo che sarebbe piovuto ugualmente quando piovve, anche se non avessero portato il loro quadro in processione. Perciò, a meno che in altre occasioni non produca maggiori effetti di quelli dati quando ero io a Venezia, a mio giudizio quella reliquia religiosa, il quadro di nostra Signora, così devotamente venerata e onorata dai veneziani, non ha più potere di fare miracoli di qualsiasi altro quadro uscito di recente dalla bottega del pittore".

T. CORYAT, *Crudezze viaggio in Francia e in Italia 1608*, a cura di Franco Marenco e Antonio Meo, Longanesi & C., Milano, 1975, pp. 246-247.

1729 probabilmente la vide, in quanto nel suo *Voyage en Italie* parla di “parecchie cose portate da Costantinopoli” all’interno della Basilica di S. Marco¹⁹³) soprattutto nel periodo della guerra contro i Turchi (1717-1718), quando il Senato ordinò che l’immagine fosse esposta sull’altare maggiore assieme ad altre reliquie mariane in possesso della Basilica. Ciò avvenne anche nel difficile momento della caduta della Repubblica nel 1797, quando la Madonna fu esposta per quindici giorni al fine di proteggere la Città. La lunga storia del dipinto, nell’ansia di preservarlo dagli inevitabili guasti del tempo, vide numerosi interventi di restauro, i più antichi dei quali risalgono al Settecento e Ottocento. Il primo in epoca contemporanea fu per mano di Mauro Pelliccioli nel 1959. Egli intervenne limitatamente per fissare il colore e la mestica là dove ritenne più necessario. Nel 1968, dopo un sopralluogo, la Procuratoria di San Marco informò la Soprintendenza alle Gallerie che il colore presentava nuovi sollevamenti e anche qualche caduta. Ed è proprio all’altezza di questa data che possiamo collocare il primo intervento di Lazzarin sull’icona marciiana, quando il Soprintendente Valcanover gli chiese di intervenire con un lavoro sia di fissatura sia di pulitura delle vernici sovrapposte e ossidate grazie al contributo di due mecenati americani, i signori McAndrew, mentre invece la parte dell’oreficeria fu affidata ad Antonio Miotto. All’assenso del restauratore padovano seguì un consulto cui presero parte il Card. Urbani¹⁹⁴, il Procuratore di San Marco Eugenio Bacchion, il proto e già soprintendente Ferdinando Forlati, il decano dei Canonici Ercole Scarpa, il Soprintendente Valcanover e Lazzarin stesso. Quest’ultimo, nella relazione di questo restauro¹⁹⁵, dice di ricordare ancora con commozione le parole che gli rivolse il Cardinale; parole piene di fiducia per il suo lavoro che sembrava assumere quasi un’importanza miracolosa nei confronti della sacra immagine. In quest’occasione, il restauratore chiese che non gli fossero posti limiti di tempo, dato che le condizioni della tavola esigevano un lungo e radicale intervento non solo di fissatura del colore, ma anche di consolidamenti e asportazione delle ridipinture e di tutto il materiale sovrapposto al colore originale, la cui cristallizzazione provocava lo stacco della mestica dalla tavola disidratata. Per attuare questo tipo di interventi, Lazzarin convisse

¹⁹³ G. MACCHIA, M. COLESTANTI, *Montesquieu: viaggio in Italia*, Edizioni Laterza, Bari, 1995, p. 38.

¹⁹⁴ Il quale desiderava essere sempre costantemente informato sull’andamento del restauro e per questo divenne consuetudine di Lazzarin recarsi in Patriarcato con documenti atti a rassicurarlo del buon andamento del restauro.

A. LAZZARIN, *Il restauro della Madonna Marciiana...*, p. 361.

¹⁹⁵ *ivi*, pp. 359-370.

nel laboratorio presso le Gallerie dell'Accademia con la "Nicopeia" per quattro mesi, durante i quali ebbe modo di conoscere la preziosa tavola profondamente, anche grazie ai moderni mezzi di indagine. Questo restauro del 1968 fu circoscritto alle sole figure. Il Card. Urbani, in accordo con il Procuratore e i Canonici, decise di ricollocare la ricca lamina d'oro e l'aureola del Bambino anche se la coperta aurea con il rivestimento di gioielli erano elementi che Lazzarin aveva rimosso per poter restaurare e che, a suo parere, non si sarebbero dovuti rimettere in quanto alteravano i contorni delle figure e occultavano ciò che rimaneva del fondo a foglia d'oro¹⁹⁶.

Questo restauro del 1968 ha avuto dunque il merito di restituire nelle sue giuste forme e proporzioni il testo pittorico originale (figg. 8-9)

Nella sua relazione di restauro, Lazzarin dichiarò inoltre che non avrebbe mai immaginato di dover restaurare per la seconda volta, a non grande distanza di anni, l'antichissima immagine.

Nella gelida mattina del 23 febbraio 1979, immediatamente dopo l'apertura della Basilica di San Marco alle ore 6.30, uno dei sacrestani aveva aperto anche il portoncino di bronzo che protegge l'immagine sull'altare. Improvvisamente entrarono tre individui dal volto coperto, uno di essi con una pistola obbligò il sacrestano che si trovava vicino all'altare a stendersi. Un altro rapinatore, con un martello da muratore, ruppe il vetro che proteggeva l'immagine e asportò i gioielli che la decoravano: si parla di 24 fili di perle orientali, una collana di cinquanta grossi diamanti, un diadema di diamanti e perle, il tutto per un valore di un miliardo di lire¹⁹⁷. Anche il dipinto subì notevoli danni: il colpo di martello al cristallo di protezione danneggiò la tavola con una profonda spaccatura, che provocò cadute di colore per una superficie di circa 8 cm² localizzate sul volto e manto della Vergine, ma soprattutto sul volto del Bambino. La rapina di preziosi che adornavano la Madonna Nicopeia, venne attribuita alla banda di Felice Maniero¹⁹⁸, la cui fama criminale era ben nota: Maniero era tenuto in considerazione anche dai più potenti boss di Cosa Nostra, camorra e 'ndrangheta. Dopo due evasioni da due diverse carceri di massima sicurezza e latitanze vissute nel lusso più sfrenato, il capo della Mala del Brenta fu catturato l'ultima volta il 12 novembre

¹⁹⁶ *Venezia restaurata 1966-1986...*, 139.

¹⁹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=mE0_LDELn5I, 23 dicembre 2021.

¹⁹⁸ s.a, *Venezia: Basilica di San Marco violata. I precedenti*, in «Adnkronos», 4 giugno 2003.

del 1994 e sei giorni dopo decise di diventare collaboratore di giustizia mettendo fine alla Mala del Brenta¹⁹⁹.

L'atto sacrilego contro l'icona marciana non indignò solo i veneziani, ma la sua eco varcò i confini della nostra regione e dell'Italia, come testimoniano gli articoli dei giornali di quei giorni, e rese necessario un ulteriore lavoro di restauro. Anche in questa occasione ci si affidò alle abili mani di Lazzarin il quale, nella sua relazione, così descrisse questo secondo intervento:

In una prima fase di intervento applicai un'apposita carta giapponese sul colore sollevato. Compiuta la fissatura, riunii la tavola ponendo particolare attenzione nel riportare la superficie tutta al medesimo livello. Successivamente predisposi sulla tavola la preparazione atta ad accogliere i frammenti più grossi del colore caduto, avendo cura che questi ultimi risultassero sempre allo stesso livello della rimanente superficie pittorica. Il cardinale Marco Cè, oltre che addolorato per il gesto sacrilego, fu assai preoccupato per la salvezza della tavola, e come il suo predecessore, seguì da vicino il restauro della venerata Immagine, venendo due volte nel mio laboratorio per rendersi conto di persona dell'andamento dei lavori. Solo dopo aver visto i primi positivi risultati la profonda amarezza lasciò il posto alla fiduciosa speranza di un felice esito finale. Dunque, dopo la appropriata preparazione, con l'ausilio di una delicata pinzetta e di una lente di ingrandimento, procedetti alla ricollocazione dei frammenti di colore. Non si trattò di un'operazione facile né tanto meno breve, dato che per risalire all'ubicazione originale dei frammenti dovetti studiare il reticolato delle screpolature, le intonazioni di colore e il disegno. Particolarmente ardua fu l'individuazione dei frammenti dell'occhio del Bambino e la loro ricomposizione. Non mancano però alcune parti mancanti, dovute al colore polverizzato dal colpo del martello. Per queste parti procedetti alla stuccatura e al successivo lavoro di intonazione a punta di pennello. Credetti opportuno non cancellare l'impronta del martello perché anche lo sfregio rappresenta un capitolo, seppur doloroso, nella storia dell'icona. Una volta eseguite le intonazioni, si impose un periodo di pausa nel lavoro allo scopo di riflettere se fosse più opportuno rimettere la lamina d'oro e così ricoprire il fondo consunto (come fatto nel '68) o procedere al restauro del fondo medesimo. Alla fine prevalse l'idea del Cardinale, da me pienamente condivisa, di risanare anche il fondo per evitare la rimessa della lamina d'oro. Anche per il fondo

¹⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=b3TtkPChgzc> , 23 dicembre 2021.

si seguì la consueta prassi, consistente nel rimettere la mistica là dove mancava, portarla a livello con il resto della superficie e successivamente eseguire le intonazioni policrome ad acquarello. La Nicopeia è salva, anche se ancora mutilata²⁰⁰ (fig. 10)

Segue poi una riflessione personale del restauratore, prova della passione che sempre mise nel suo lavoro:

Mentre operavo sentivo sempre fissi quegli occhi a guardarmi; chiedevo a Lei aiuto e pazienza, consapevole di avere in mano una opera unica. Pensavo a San luca e alla leggenda che attribuisce al Santo un ritratto della Vergine. Volli curare sempre personalmente questa preziosa reliquia, famosa per la sua antichità, la sua storia, per la fede che il popolo ripose e ripone in Lei: il riportarla ancora bella e austera ai Veneziani che la venerano, divenne per me un obbligo morale, sia come riparazione ad un atto sacrilego, sia come ringraziamento per i molti benefici ricevuti²⁰¹.(fig. 11)

I gioielli rubati vennero fatti rinvenire alle forze dell'ordine il 7 giugno 1979 e successivamente furono riposti al Museo Marciano. Questo comportamento è stato motivato dallo stesso Felice Maniero in un'intervista rilasciata a Roberto Saviano. Così spiega l'ex capo della Mala del Brenta:

Io avevo una forte sorveglianza speciale. Dovevo essere a casa alle 19.00, venivo controllato 3 volte al giorno. Non ce la facevo più. Allora ho fatto fare il furto e poi ho contrattato, come se fosse una forma di sequestro con riscatto. Mi hanno tolto la sorveglianza speciale e recuperato i gioielli²⁰².

Questo ci dimostra come il furto delle opere d'arte potesse essere usato anche come forma di ricatto.

Alla domanda di Saviano "Che rapporto ha lei con le opere d'arte", Maniero rispose:

Io le amo, ne ho comprate molte, fra cui un De Chirico, un Renoir, ma per passione e non per business o riciclaggio. Il Renoir l'ho comprato da un mercante svizzero, ma ne ho comprati anche all'asta. Ma me ne hanno sequestrate molte. È una delle poche

²⁰⁰ A. LAZZARIN, *Il restauro della Madonna Marciana...*, pp. 359-370.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² R. SAVIANO, *Felice Maniero: "Così trattai con gli uomini dello Stato. Ho rimorsi per un solo delitto"*, in «la Repubblica», 13 novembre 2018.

*passioni che ho perché ho fatto la terza media, ma di arte ho letto più di tutta la scuola che ho fatto in vita mia*²⁰³.

²⁰³ *Ibidem.*

4. Antonio Lazzarin: un restauratore veneto

Attraverso alcuni casi di studio, è possibile delineare l'attività degli anni successivi del restauratore padovano. Al restauratore fu assegnato dunque il compito di far proseguire nel tempo la vita dei materiali costitutivi, alterandoli il meno possibile per consentire una lettura corretta dei valori espressivi. Per fare ciò, doveva avere le idee chiare su quali fossero gli scopi del restauro, i suoi mezzi e i suoi limiti, evitando azioni non sufficientemente motivate: si doveva insomma cercare di comprendere qual era la corretta dimensione da far assumere all'intervento²⁰⁴. Questo è ciò che Lazzarin si dimostrò in grado di fare nei suoi restauri.

L'intensa attività di restauratore in area veneta, svolta assieme ai colleghi Pelliccioli, Pedrocco, Botter e altri, è documentabile soprattutto grazie ai cataloghi delle mostre organizzate all'indomani della Seconda Guerra Mondiale: *Cinque secoli di pittura veneta, I capolavori dei musei veneti* e la rassegna dedicata a *Bellini*, tutte allestite negli anni Quaranta²⁰⁵. I restauri eseguiti in queste occasioni ci sono oggi noti anche grazie all'allora Soprintendente alle Gallerie Vittorio Moschini e al suo contributo *Nuovi aspetti di opere famose*²⁰⁶, nel quale egli elencò i restauri più importanti eseguiti dalla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia subito dopo la guerra, cioè tra il 1945 e il 1949, data della pubblicazione dell'articolo²⁰⁷. È proprio in questo scenario che possiamo collocare l'impegno del restauratore padovano: assieme a Pelliccioli, Giuseppe Giovanni Pedrocco e Giuseppe Arrigoni restaurò quadri per la *Mostra dei cinque secoli di pittura veneta*²⁰⁸ allestita da Rodolfo Pallucchini²⁰⁹ in collaborazione

²⁰⁴ M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro...*, p. 438.

²⁰⁵ A. P. TORRESI, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Liberty house, Ferrara, 1999, pp. 86-87.

²⁰⁶ V. MOSCHINI, *Nuovi aspetti di opere famose*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 1949, 2, pp. 162-170.

²⁰⁷ In questa pubblicazione Moschini precisò che il merito di aver liberato le opere dalle aggiunte posteriori, di aver colmato le eventuali lacune con interventi di reintegrazione utili alla comprensione dell'opera e di aver restituito alle opere un aspetto nitido, spettò ad esperti restauratori dell'epoca come Mauro Pelliccioli, Antonio Lazzarin, Giuseppe Giovanni Pedrocco e Giuseppe Arrigoni; *Ibidem*.

²⁰⁸ *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini (Venezia, Procuratorie Nuove, 21 luglio - 14 agosto 1945), Libreria Serenissima, Venezia, 1945.

²⁰⁹ L'incarico di guidare la Direzione Belle arti e istruzione del Comune di Venezia nel maggio 1938, segnò per Pallucchini l'inizio di un fertile periodo di attività museografica, che andò dall'organizzazione delle prime Biennali d'arte dirette da Nino Barbantini e dedicate rispettivamente a Tiziano (1935) e Tintoretto (1937) sino ai ferventi anni della ricostruzione. Fu questo il periodo nel quale Pallucchini diede vita alla rivista internazionale «Arte Veneta», nata come simbolico segno e auspicio per una ripresa di collaborazione tra tutti gli studiosi d'Europa e d'America sui problemi della civiltà artistica. Da questo spirito conciliatorio e dalla presenza a Venezia delle opere sfollate dal territorio nacque la mostra *Cinque secoli di pittura veneta* (1945), immortalata nel saggio *Viatico per cinque secoli di*

con Moschini nelle sale del museo Correr e delle Procuratie nuove subito dopo la Liberazione, nel 1945, “come primo segno in pubblico della continuità della più alta cultura figurativa”²¹⁰. Infatti, nell’ultima fase del conflitto, fu proprio a Venezia che affluirono le grandi pitture delle altre città del Veneto. Così, alla fine della guerra, nei depositi veneziani vennero a trovarsi i maggiori tesori artistici della Regione, facendo sorgere l’idea di esporre questa preziosa selezione di circa duecento pitture, da Paolo Veneziano al Tiepolo e al Canova. Fu questa un’occasione di revisione materiale e critica, in cui i restauri si rivelarono essere necessari a seguito delle movimentazioni e delle prolungate permanenze nei depositi dove le opere erano state ricoverate per proteggerle dagli attacchi militari.

Sull’onda del successo della mostra dei *Cinque secoli*, Pallucchini in qualità di curatore e Moschini di organizzatore lanciarono una nuova rassegna²¹¹: *I capolavori dei musei veneti*²¹². Aperta nei medesimi locali di quella precedente, la mostra del 1946 spaziava dalla scultura assira alla pittura del Settecento, non solo veneziana²¹³. Ma l’interesse primario era di natura museologica. Infatti, alla consueta opera di revisione e restauro delle opere, si affiancò nel testo introduttivo al catalogo un vero e proprio manifesto programmatico della museologia secondo Pallucchini. Come lui stesso delineò, l’esposizione delle opere a questa mostra era legata agli ambienti che si avevano a disposizione, i quali però imponevano dei limiti (per esempio, le pareti laterali erano interrotte, proprio nei pressi delle finestre, da file di porte). Ma da questo

pittura veneziana di Roberto Longhi. A solo un anno di distanza, Pallucchini organizzerà un’altra rassegna dedicata e intitolata *Capolavori dei musei veneti* (1946);

M. CARTOLARI, *Pallucchini direttore alle belle arti del comune di Venezia (1938-1950): un itinerario museografico attraverso la storia della pittura veneta*, in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Forum, Udine, 2019, pp. 261-279.

²¹⁰ R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni Editore, Firenze, 1946, p. 3.

²¹¹ Le due esposizioni, rese possibili anche dalla presenza a Venezia di importanti testi figurativi di musei del Triveneto sfollati per sfuggire ai pericoli innescati dagli ultimi, imprevedibili eventi bellici connotati da particolare ferocia, diedero grande impulso agli studi sulla cultura figurativa veneta ed insieme provocarono rinnovata consapevolezza sulla necessità da parte delle istituzioni museali, depositarie di tante testimonianze di quella civiltà, di riprendere e incentivare in accezione moderna il loro ruolo secondo le primarie finalità, dopo anni di forzata chiusura.

F. VALCANOVER, G. FOSSALUZZA, *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 22 gennaio – 30 aprile 2000), Marsilio, Venezia, 2000, p. 17.

²¹² *I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini (Venezia, Procuratie Nuove, 1946), Carlo Ferrari, Venezia, 1946.

²¹³ La prima novità che infatti si incontrava in questa mostra era la presenza di scuole ed epoche lontane che si affiancavano una all’altra, anche se il nucleo più notevole di opere era quello di arte veneta. Il restauro e la pulitura di alcune opere, eseguiti in occasione della mostra, diedero risultati preziosi per la lettura di esse: la pulitura delle superfici ne consentì un recupero del godimento e le operazioni di foderatura recarono un altro notevole contributo per la conservazione e la lettura.

tipo di limiti, scaturì tutto il differenziarsi della museografia seguendo criteri moderni e quindi distaccandosi dalle tradizioni. Inoltre, nell'introduzione al catalogo, Pallucchini fece emergere una problematica da lui molto sentita: la mancanza in Veneto di un gabinetto di restauro modernamente attrezzato²¹⁴, ossia un motivo di preoccupazione per le amministrazioni incaricate della conservazione di tante opere d'arte bisognose di restauro. Quello di Pallucchini voleva dunque essere un appello rivolto alle amministrazioni comunali, affinché si impegnassero nel rendere i musei locali e le opere esposte uno strumento di educazione e di apertura mentale alla comprensione dei valori artistici. Lo scopo della mostra denunciato da Pallucchini, oltre a dare una visione d'insieme di molti capolavori, era dunque quello di richiamare l'attenzione sulle varie e complesse questioni che gravitavano intorno alle opere, questioni di carattere organizzativo, conservativo, turistico ed educativo.

Nel 1949 fu la volta della rassegna dedicata alla produzione di Giovanni Bellini²¹⁵, mostra che si presentava come una cospicua raccolta di circa centoquaranta opere tra dipinti e disegni, collocati al secondo piano di Palazzo Ducale in un ambiente allestito da Carlo Scarpa²¹⁶.

Non meno rilevanti furono gli interventi del 1951/52, quando Lazzarin venne incaricato di restaurare alcune opere per la *Mostra dei Vecellio* (Francesco, Orazio, Cesare, Fabrizio, Marco, Tiziano detto Il Tizianello, Tommaso, Tiziano) a Belluno²¹⁷, quest'ultima organizzata per chiarire la paternità e il catalogo di questi artisti appartenenti tutti alla stessa famiglia di pittori e per attirare l'attenzione nei confronti

²¹⁴ Pallucchini dichiarò che all'altezza di queste date, e quindi da poco fondato l'ICR a Roma, quando era necessario sottoporre un dipinto ai raggi X, bisogna ricorrere agli uffici dei gabinetti radiologici ospedalieri.

I capolavori dei musei veneti..., p. 25.

²¹⁵ *Mostra di Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, (Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno - 5 ottobre 1949), Alfieri Editore, Venezia, 1949.

²¹⁶ Anche se, al momento della progettazione dell'allestimento, si deve parlare di ben due diversi tipi di ambiente: le sale antiche di rappresentanza dell'appartamento del Doge con esempi di decorazione rinascimentale e quelle affacciate sul Rio della Canonica, già adibite a magazzini e restaurate dall'ingegnere Aldo Scolari, direttore di Palazzo Ducale, in occasione della mostra. Dell'antica decorazione, tranne qualche soffitto e due camini lombardeschi, in questi ambienti non restava nulla: cosicché alcune pareti furono tinteggiate con colori chiari, i dipinti furono presentati privi di cornice (tranne nei casi in cui le cornici erano originali o tutt'al più del primo Cinquecento o si limitassero a semplici listelli dorati), alcune opere furono esposte su cavalletti per poterne fruire al meglio e migliorarne l'incidenza luminosa, mentre invece altre vennero posizionate a gruppi su pannelli per sottolinearne l'unità stilistica e tutta una serie di adattamenti atti a creare vere e proprie sale espositive; R. PALLUCCHINI, *La presentazione della mostra del Bellini*, in «Bollettino d'arte», XXXIV, 1949, IV, p. 375-378.

²¹⁷ *Mostra dei Vecellio*, catalogo illustrato della mostra a cura di F. Valcanover con prefazione di Giuseppe Fiocco e cenni storici di Celso Fabbro (Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951), Belluno, 1951.

della produzione vecelliana nelle terre bellunese e cadorina²¹⁸. Il fine era inoltre quello di presentare un gruppo di opere marginali, ove però era possibile scorgere se non la collaborazione diretta di Tiziano, la sua predominante influenza, sia ch'egli sia il vero ideatore del quadro o comunque ne sia l'ispiratore²¹⁹. In mostra si presentava innanzitutto un artista di merito, troppo trascurato dalle fonti, Francesco, fratello maggiore di Tiziano. Si trattò poi la figura di Cesare, che operò nel Bellunese. Passando poi per le figure di Fabrizio e Marco, si concludeva con il Tizianello, raccogliitore delle memorie del sommo lontano parente, di cui echeggiava anche il nome (ricordato più per questa sua devozione che per la sua arte). Ad organizzare la mostra fu il Comune di Belluno in collaborazione con la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia nella figura del soprintendente Francesco Valcanover, il quale incaricò a sua volta il prof. Antonio Lazzarin di provvedere ai difficili restauri. Ospitata nel vecchio palazzo dei Vescovi, ora adibito a pubblico Auditorium, fra le opere di maggior spicco figurava la *Madonna col bambino in trono fra S. Modesto, S. Giovanni Battista, S. Valentino e S. Gottardo* di Francesco Vecellio e proveniente dalla chiesa pievanale di S. Vito di Cadore: tra i significativi restauri eseguiti da Antonio Lazzarin, figura per l'appunto questo, considerato uno tra i più importanti in quanto egli liberò la superficie dipinta da grossolane ridipinture e restituì alle sue dimensioni originarie di pala centinata la vasta tela, staccandone le parti aggiunte in alto, in basso e ai lati dal restauratore Bertani nel 1870. Dopo la foderatura, sono state asportate dalla superficie dipinta le grossolane ridipinture ad olio estese in modo particolare sui manti della Vergine e di San Valentino, sul cielo e sulle due figure di Vescovi. Le molte, anche più piccole, lacune, sono state intonate a tempera con colori locali²²⁰.

Non meno importante fu la pulitura del *S. Sebastiano, S. Gregorio Magno, S. Fabiano e il podestà Giovanni Loredan alla presenza della Madonna col bambino fra angeli* di Cesare Vecellio, proveniente dal Duomo di Belluno: commissionata a Cesare il 9 dicembre 1584, il 14 maggio dell'anno seguente era già ultimata. Dopo essere stata collocata sull'altare appositamente costruito per accoglierla, venne dal vescovo Zuanelli fatta rimuovere e collocare sul secondo altare della navata destra. La pulitura accertò i gravissimi danni sofferti dalla tela e il modo assai discutibile con cui questi

²¹⁸ E. D'INCÀ, G. MATINO, *Regesto per Francesco Vecellio*, in «Studi tizianeschi», VI-VII, 2011, p. 21.

²¹⁹ L. MORTARI, *La mostra dei Vecellio*, in «Bollettino d'arte», XXXVI, 1951, IV, p. 369.

²²⁰ *Mostra dei Vecellio...*, pp. 27-28;

Archivio restauri gallerie dell'Accademia, n. scheda 292, maggio-luglio 1951.

erano stati riparati da un restauro, che ricoprendo tutta la superficie dipinta con una grossolana patina giallastra, ne aveva completamente alterato i caratteri stilistici. Degno di nota è infine il restauro alla *Madonna col bambino in trono con S. Anna fra S. Paolo e S. Girolamo* inizialmente ritenuta di Tiziano²²¹, proveniente dalla Chiesa Parrocchiale di Zoppè. Fu dapprima eseguita un'accurata saldatura del colore mediante la foderatura. Si asportò poi il denso strato di pittura a olio che nascondeva le gravi lacune provocate da un maldestro trasporto della superficie dipinta dalla tela originale. Le mancanze, particolarmente numerose nel cielo, furono intonate a tempera con colori locali. Il restauro, ponendo in luce quanto era rimasto della figura originale, ha rivelato che non si trattava di un'opera giovanile di Tiziano e nemmeno della sua bottega. Piuttosto più convincente è il suo raffronto con la pittura bresciana²²². Unica opera certa di Tiziano presente in rassegna era invece la tela della Chiesa arcidiaconale di Pieve di Cadore, raffigurante *La Vergine che allatta il Bambino tra i SS. Andrea e Tiziano*, purtroppo in pessimo stato di conservazione; la piccola opera, era da ritenersi fuor di dubbio autografa, come confermò il restauro di Lazzarin, il quale fece emergere quella "diffusa luminosità dorata" che non si riscontrava in nessun altro dei dipinti offerti dalla mostra²²³.

Tra il 1952 e il 1956 Lazzarin intervenne su alcuni dipinti delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, sui quali relazionò Moschini sul *Bollettino d'Arte* del gennaio-marzo 1957²²⁴, nominando anche altri restauratori che operarono per le Gallerie in quegli anni, ossia Giuseppe Arrigoni, Giuseppe Giovanni Pedrocco e Mauro Pelliccioli. Quello che Moschini sembrava voler sottolineare, erano gli interventi di pulitura, rimozione delle ridipinture e delle vernici ossidate, integrazione delle lacune, intonatura, le azioni volte ad assicurare la statica del colore e tutti quegli interventi che consentirono una migliorata lettura delle opere d'arte esposte all'interno delle Gallerie dell'Accademia, del cui riordino a seguito della guerra fu incaricato Carlo Scarpa²²⁵. Fra i restauri eseguiti in questo periodo, rilevante fu quello del giugno

²²¹ M. MAZZA, *Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e Cadore*, Skira, Milano, 2007, p. 88.

²²² Archivio restauri gallerie dell'Accademia, n. scheda 289, maggio-luglio 1951.

²²³ L. MORTARI, *La mostra dei Vecellio...*, p. 369.

²²⁴ V. MOSCHINI, *Nuovi allestimenti e restauri alle Gallerie di Venezia*, in «*Bollettino d'arte*», XLII, 1957, pp. 74-83.

²²⁵ Già durante la guerra, Moschini e Scarpa avevano ideato un progetto per ampliare le Gallerie, nonché la sistemazione delle sale vecchie e nuove secondo un ordinamento cronologico. Finalità di questa impostazione era dare risalto al valore artistico incomparabile delle raccolte, in seguito ad una più rigorosa selezione qualitativa e ad una presentazione basata sul criterio di dare evidenza alla pura espressione pittorica delle opere;

1952 del *Polittico* con Assunta, santi Elena, il Battista, Benedetto ed Elisabetta di Jacopo Moranzone²²⁶ delle Gallerie dell'Accademia. Dopo aver rimosso con solventi un leggero strato di vernici non originali alterate, Lazzarin procedette all'asportazione a secco e con solventi della ridoratura ottocentesca dei fondi d'oro originali e della ridipintura ad olio nerastra, mettendo così in luce l'originario contorno della pittura e la parte della tavola con la preparazione in gesso non dipinta. Mentre le poche e piccole lacune nelle figure sono state intonate a tempera con colori locali, quelle di maggior entità nei fondi d'oro sono state integrate a tempera con tinte neutre²²⁷.

Dopo aver accolto nel 1935 la Mostra delle opere di Tiziano e nel 1937 quella delle opere di Jacopo Tintoretto, il Palazzo secentesco dei Pesaro riaprì le proprie sale per accogliere la *Mostra della pittura del Seicento a Venezia*²²⁸. Ad organizzarla fu Pietro Zampetti e tutti i suoi collaboratori della Direzione Comunale delle Belle Arti, collaborando con Vittorio Moschini, il quale diresse anche i lavori di restauro delle opere, condotti da Mauro Pelliccioli, Antonio Lazzarin, Giovanni Pedrocco e Clauco Benito Tiozzo. La rassegna nacque dall'esigenza di concorrere al lavoro di ricerche e valorizzazione del Secolo Barocco, per la prima volta dominante negli studi critici²²⁹, e dunque con la finalità di allargare l'interesse e avviare un nuovo filone di studi. Alla rassegna dei dipinti faceva seguito una ben nutrita scelta di disegni (centodieci in tutto), curata e catalogata da Terisio Pignatti: essa affiancava validamente le informazioni e la conoscenza dei pittori operosi a Venezia che la mostra permise di conoscere, con qualche nome in più e molti "pezzi" di grande interesse²³⁰.

V. MOSCHINI, *La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'arte», XXXIII, 1948, I, pp. 85-90.

²²⁶ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, p. 36-37.

²²⁷ Archivio restauri gallerie dell'Accademia, n. scheda 75, giugno 1952.

²²⁸ *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Edizioni Alfieri, Venezia, 1959.

²²⁹ La grandezza dei secoli che han preceduto e seguito questo periodo è stata tanto eccezionale e l'interessamento per essi così vasto, da cristallizzare ogni attenzione. E infatti nella serie di mostre veneziane, gli artisti del Seicento non avevano trovato finora posto, se non in piccola parte in occasione della *Mostra dei Cinque Secoli* (1945). La carenza di interessamento era dovuta anche all'idea che, dopo i grandi maestri del Cinquecento, si vedeva nell'arte un senso di stanchezza e mancanza di vitalità. Pallucchini stesso definì il Seicento come "un secolo difficile", ma allo stesso tempo multiforme, ricco di esperienze e di avventure: un secolo di faticosa ricerca ma anche di rinnovamento, durante il quale si gettarono le basi di quella ripresa settecentesca, per la quale Venezia divenne grande.

L. BOREAN, «*Un secolo difficile*». *Rodolfo Pallucchini e la mostra sulla pittura del Seicento a Venezia (Ca' Pesaro, 1959)*, in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Forum, Udine, 2019, pp. 297-307.

²³⁰ M. V. BRUGNOLI: *Note alla Mostra de "La pittura del '600 a Venezia"*, in «Bollettino d'Arte», XLIV, 1959, III, pp. 281-285.

Negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, oltre ai restauri sui beni ecclesiastici, Lazzarin fu impegnato anche nel ridar carattere ad opere di Gianantonio e Francesco Guardi per quanto riguarda, fra le tante, la *Mostra dei Guardi* a Venezia, tenutasi nel 1965 nelle sale del Settecento di Palazzo Grassi²³¹. Uno degli scopi che questa mostra si prefissava era accertare se fosse esistita o meno la collaborazione tra i due fratelli Francesco e Gian Antonio Guardi nei dipinti di figura e definire con maggior precisione le attribuzioni. Per ricordare solo alcuni degli interventi di Lazzarin, la tela centinata con *Gloria di Sant'Antonio*, proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Martino di Pinzano (Udine), si presentava in condizioni conservative non buone e alcune parti, in alto e nella zona inferiore, presentavano delle lacune. L'attento restauro eseguito da Lazzarin presso il laboratorio delle Gallerie dell'Accademia salvò il dipinto da danni ulteriori e risarcì gran parte di quelli esistenti²³². A riacquisire la loro vivacità cromatica furono invece la tela con *Giuseppe e la moglie di Putifarre* della collezione Lutomirski di Milano e la tela raffigurante la *Trinità in gloria con i santi Pietro e Paolo* di Francesco Guardi proveniente da Roncegno (Trento)²³³. Non meno importanti gli interventi alle tre lunette provenienti dalla chiesa di Santa Maria Assunta di Vigo di Ton (TN), realizzate da Gian Antonio e Francesco Guardi e rappresentanti la *Comunione sacrilega di Udone vescovo di Magdeburgo*, la *Lavanda dei piedi e l'Apparizione dell'angelo a san Francesco d'Assisi*. Il restauro conservativo di queste ultime tre lunette, oltre alla rifoderatura dei dipinti e alla sostituzione dei telai, vide il mantenimento di gran parte delle ridipinture del precedente restauro (il quale era stato eseguito a Venezia nel 1925 da Zaccaria Dal Bò il quale intervenne con numerose ridipinture e integrazioni in stile)²³⁴. Sempre proveniente da Vigo di Ton, ma da Castel Thun, è il *San Norberto in adorazione del Santissimo Sacramento* di Francesco Guardi, tela che al momento della scoperta versava in precarie condizioni di conservazione, come attesta la documentazione fotografica realizzata in occasione del

²³¹ *Mostra dei Guardi*, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti (Venezia, Palazzo Grassi, 5 giugno – 10 ottobre 1965), Venezia, 1965.

²³² *Mostra dei Guardi...*, pp. 36-37.

²³³ E. MICH, *Ricerche documentarie e ipotesi in margine alla pala di Roncegno*, in *I Guardi: vedute, capricci, feste, disegni e "quadri turcheschi"* a cura di A. Bettagno, Marsilio, Venezia, 2002, p. 14.

²³⁴ C. GERVASI, R. PERINI, *Problematiche e risultati dell'intervento di restauro*, in *Francesco Guardi nella terra degli avi. Dipinti di figura e capricci floreali*, catalogo della mostra a cura di E. Mich (Trento, Castello del Buonconsiglio, 6 ottobre 2012-6 gennaio 2013), Provincia autonoma di Trento, Trento 2012, p. 169.

restauro eseguito nel 1965 da Antonio Lazzarin presso il Gabinetto di restauro delle Gallerie dell'Accademia²³⁵.

Nel 1974 Lazzarin diede ulteriore prova delle sue capacità restaurando opere per la mostra *Da Giotto a Mantegna* a Padova²³⁶, evento che si iniziò a progettare nel novembre 1972, prefissando come estremi cronologici delle opere di pittura da esporre la presenza di Giotto a Padova e la partenza del Mantegna dalla città (1459). Si individuarono così le varie opere per l'esposizione, ricerca limitata a Padova e al suo territorio. In questa ricerca si notarono ben presto la quantità e l'alta qualità dei pezzi individuati, ai quali parve opportuno aggiungere alcuni codici miniati, sculture, oggetti di oreficeria e un certo numero di medaglie e monete, così da fornire un quadro d'insieme che risultasse più significativo possibile del periodo da illustrare. La seconda fase consistette nella ricognizione fotografica e successivo restauro delle opere, su cui il tempo aveva lasciato i suoi segni. Le delicate operazioni di "fermata" del colore, di risanamento dei supporti, di rimozione di vernici non originali alterate, affidate ad Antonio Lazzarin, frenarono notevolmente, se non addirittura interruppero del tutto pericolosi processi di degrado in fase iniziale, riscontrati in moltissime delle tavole presenti alla Mostra ed in altre non esposte. Tra i migliori restauri eseguiti in quest'occasione figurarono quello della *Madonna col Bambino* di pittore trecentesco veneto, ossia una tela incollata su tavola proveniente dal Duomo di Padova: portata nel laboratorio di Antonio Lazzarin per i dovuti restauri ed esaminata dal Soprintendente Francesco Valcanover, la *Madonna* si rivelò dipinta su tela grossa e con una tecnica diversa da quella consueta del Trecento, mentre la tela che era incollata sulla cornice, recante una scritta, era sottile e analoga a quella su cui Giusto de' Menabuoi dipinse la sua *Madonna*. Si arrivò alla conclusione che questa fosse una copia, eseguita forse nel 1647 quando si rifece l'altare del Duomo, mentre quella di Giusto era certamente entro la cornice di questa, da cui fu tagliata e tolta²³⁷. Altro caso interessante fu quello che riguardò l'intervento sulla tavola della *Deposizione* di pittore gotico internazionale, proveniente dal Duomo di Montagnana: trovata già in due pezzi, con abrasioni e con la minaccia di ulteriori cadute di colore in una nicchia della sacrestia della Chiesa di San Francesco di Montagnana, dove era da tempo utilizzata

²³⁵ R. PANCHERI, *Il vescovo, l'ostensorio e il serpente. Il San Norberto di Francesco Guardi a Castel Thun*, in «Studi Trentini. Arte», XCI, 2012, 1, pp. 67-72.

²³⁶ *Da Giotto a Mantegna*, catalogo della mostra a cura di L. Grossato (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), Electa, Milano, 1974.

²³⁷ *ivi*, p. 97.

come parte di un armadio, fu segnalata all'attenzione dell'Arciprete Antonio Dissegna, che l'affidò al Lazzarin per i restauri²³⁸. Casi di radicale e meticolosa pulitura si riscontrarono invece nel *Polittico* di Francesco dei Franceschi (dopo le cure di Antonio Lazzarin, il Polittico si presentò nelle sue tonalità chiare e delicate²³⁹), per la *Madonna e Bambino* del Maestro del Bocolo (a seguito della pulitura, le qualità di questa "Madonna" sono apparse piuttosto notevoli²⁴⁰) e per il *Polittico de Lazara* di Francesco Squarcione²⁴¹, tutti provenienti dal Museo Civico di Padova.

4.1. L'attività di restauro a Padova e i teleri del Santuario del Carmine (1946)

La Basilica di Santa Maria del Carmine a Padova ospita quattordici grandi quadri che decorano le pareti dell'unica navata come un enorme fregio raffigurante le storie della Madonna del Carmine, a testimonianza dell'antica devozione dei padovani verso di essa. In seguito a varie vicende, secondo il parere di Lazzarin, tempio e opere pittoriche furono lasciate in stato di abbandono, motivo per cui nel 1946 la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia gli affidò l'incarico di salvare e rivalorizzare quello che dal lontano XVII secolo era stato tramandato. Infatti, lungo la navata in alto e in corrispondenza delle sottostanti cappelle, grandi teleri seicenteschi dipinti ad olio raccontano episodi legati all'ordine dei Carmelitani, opera di autori per lo più padovani. Tali dipinti contribuiscono in parte a riequilibrare la sproporzione tra l'altezza della navata e quella delle cappelle, queste ultime ricostruite a partire dal 1503 dall'architetto Biagio Bigoio da Ferrara a seguito di una forte nevicata e di un terremoto avvenuti il 25 gennaio 1491 (il verbale del 30 gennaio 1491, in cui si documentava la rovina della chiesa, parlava di "un crollo dalla metà in su con tutto il tetto ligneo"²⁴². Il tetto rinascimentale cedette al pari, parzialmente, nel 1695 a causa dell'eccessiva ampiezza della navata²⁴³).

A seguito della Seconda Guerra Mondiale balzarono subito all'occhio i segni di un deperimento cui urgeva coraggiosamente far fronte, in particolare per quanto riguardava le tele che decoravano le pareti della navata. Ma esse non erano le sole cui urgeva aiuto: Monsignor Mason, divenuto parroco al Carmine del 1946, in un "numero unico" della rivista dei Carmini scriveva:

²³⁸ *ivi*, p. 166.

²³⁹ *ivi*, p. 170.

²⁴⁰ *ivi*, p. 173.

²⁴¹ *ivi*, p. 176-177.

²⁴² C. GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova*, Tipografia Antoniana, Padova, 1955, p. 118.

²⁴³ D. ORATI, *Il Carmine. L'opera di ricostruzione dal 1946 al 1960*, numero unico, 1960, p. 8-9.

*Quando nel 1946 entrai come parroco al Carmine, trovai una situazione disastrosa: la guerra, la vetustà, l'incuria avevano ridotto tutto a cumuli di macerie e di desolazione*²⁴⁴.

I “cumuli di macerie” di cui parla Mason, trovarono risoluzione nel rifacimento del tetto della Scoletta, nella ricostruzione dell’asilo e del patronato, nel rifacimento completo del tetto del campanile, nel restauro di tutta la suppellettile della Chiesa, della sacrestia e dell’archivio parrocchiale e molto altro fra cui il restauro delle grandi tele della navata.

Possiamo probabilmente parlare almeno di due tele di Giovanni Battista Pellizzari raffiguranti una *San Bertoldo ha la visione profetica dei saccheggi e delle stragi operate dai turchi del Saladino* (1659) e l’altra *Il miracolo del patriarca Cirillo* (1659). Altre tele di ignoti da riferirsi alla metà del XVII secolo rappresenterebbero *Elia rapito in cielo che getta il proprio manto ad Eliseo* e *Elia che svegliato da un angelo si salva dalla persecuzione di Jezabele*. Firmata è l’opera di Onofrio Gabrielli da Messina rappresentante *Il fuoco sceso dal cielo consuma l’olocausto di Elia*²⁴⁵ mentre di Giovanni Specchietti la *Predicazione di S. Angelo Carmelitano e suo incontro con i Santi Francesco e Domenico* (1645)²⁴⁶. Una tela di autore ignoto, passando alla parete di sinistra rispetto all’ingresso, è quella raffigurante *Un miracolo della vergine madre del beato Franco Lippi carmelitano* databile 1643, di Francesco Ruschi è invece la *Visione della madre del Beato Franco Lippi Carmelitano*²⁴⁷, del Pellizzari *Il beato Teodorico Alemanno che libera una fanciulla indemoniata*, di autore vicino Pietro Vecchia è la *Predica di San Pier Tommaso per la Crociata contro i Turchi* e di artisti ignoti sono la *Predicazione del Battista nel quale rivive lo spirito e la virtù di Elia* e *I Corosmaniani trucidano i Carmelitani in Palestina*. La narrazione delle gloriose gesta dell’Ordine del Carmelo è completata da due teleri, un tempo sul presbiterio, a destra e a sinistra dell’altare maggiore. Nel primo d’essi è raffigurata la scena di *Papa Onorio IV che conferma la Regola Carmelitana e concede l’uso della cappa bianca*, mentre nel secondo è presente *Maria SS. Appare a S. Simone Stock porgendogli il miracoloso Scapolare*.

²⁴⁴ D. ORATI, *Il Carmine ricorda*, numero unico, 1961, pp. 8-9.

²⁴⁵ C. GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova...*, p. 268.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *ivi*, p. 271;

Queste opere avevano estremo bisogno di un restauro conservativo. A causa dello sporco superficiale non trapelava ormai più nulla: erano diventate mute. Eppure erano tele che non mancavano di pregio. Viste così, polverose e guaste, si cercò al tempo di azzardare qualche attribuzione pur con tutte le riserve imposte dalle condizioni delle tele, che impedivano una lettura precisa: si pensò a opere dello Zanchi, di Della Vecchia, di Celesti e di qualche altro maestro del Seicento veneziano²⁴⁸. Questi e altri, sarebbero stati però nomi da confermare o respingere solo dopo l'intervento di Lazzarin, invitato dalla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia a condurre a compimento la pulitura e il risarcimento dei dipinti, dando così seguito alla volontà del parroco del Carmine. Fu in questa occasione che apparirono evidenti le tracce di deplorabili restauri passati. Per poter parlare del restauro Lazzarin sarà però necessario tornare al suo paese natale: Candiana. Fu qui che, in una vasta sala di villa Garzoni di Pontecasale, le tele che ornavano la navata del santuario del Carmine, furono sottoposte ad un delicato lavoro di restauro. I dipinti avevano perduto ogni nitore: il colore nulla più conservava dell'originaria bellezza, ricoperto com'era da una patina grigia, pesante e uniforme che offuscava gli effetti pittorici raggiunti dall'artista. Ancora al Carmine, i quattordici quadri, dopo essere stati tolti dalle cornici e dai telai, furono protetti con carta, incollata sulla superficie e rinforzata con strisce più pesanti in corrispondenza delle cuciture di congiunzione delle liste di tela. Successivamente le opere furono arrotolate attorno a grandi rulli messi a disposizione dalla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia e trasportate nella villa ove si eseguì il restauro. Il professor Lazzarin, in varie interviste, spiegò le varie operazioni che vennero compiute per ridare vita alle tele, tenendo presente che il restauro era conservativo, estendendo quello pittorico solamente all'essenziale, alle parti cioè che erano andate distrutte e alle cadute di colore. Levata la fodera di rinforzo apposta sul retro, si procedette a una severa pulitura a secco della tela originale, sul recto della quale, durante una delle fasi successive, rimase sempre incollata la carta, la cui funzione oltre che di protezione era anche quella di tenere unite le particelle di colore. Si tolse poi la protezione delle cuciture, si procedette all'innesto di toppe per eliminare gli squarci e si passò alla foderatura. Quattro o anche cinque ore occorsero per quest'ultima operazione, dopo di che, quando l'umidità si era ridotta di tre quarti circa, con pesanti ferri elettrici, si procedette alla stiratura, allo scopo di fare completamente

²⁴⁸ L. GAUDENZIO, *Opere di restauro e di riordino nel Santuario dei Carmini*, in «Il Gazzettino», 5 agosto 1947.

aderire il colore alla tela e questa alla fodera. Qualora si fossero notati dei vuoti d'aria tra la superficie pittorica e la tela, il restauratore avrebbe iniettato della colla di pesce all'interno delle bolle, sottoponendo tali zone a una successiva stiratura, finché la parte in questione non fosse tornata normale. Dopo di ciò, fu levata la carta di protezione umidificando e si iniziò la vera e propria opera di restauro del dipinto: con sistemi diversi, a seconda del quadro e delle esigenze di colore, si pulì la superficie. Rimasero infine le cicatrici e gli squarci: il prof Lazzarin, componendo un preparato simile a quello usato dagli ignoti artisti e, studiate meticolosamente le figure e il significato dell'opera, procedette al ritocco, il quale, per desiderio della Soprintendenza, fu circondato da una filettatura chiara.

Il primo quadro finito rivelò i toni caldi delle tinte e velature che davano corpo ai chiaroscuri. Un articolo di giornale del maggio 1947 si diceva fiducioso nello sperare, in occasione del giorno della Madonna dei Lumini (12 ottobre), di vedere ritornare nel tempio più d'uno dei quadri²⁴⁹.

²⁴⁹ s.a, *Proseguono i restauri nel Santuario del Carmine*, in «L'Avvenire d'Italia», maggio 1947.

4.2. L'impegno nel trevigiano e il restauro della *Sacra Conversazione* di Cima da Conegliano (1963)

Quando parliamo della *Sacra Conversazione* del Cima, ci riferiamo alla pala presente all'interno del Duomo di Santa Maria Annunziata e San Leonardo a Conegliano, chiesa costruita nel 1352 al centro di un ospizio disposto dai flagellanti e ospedalieri della Scuola di Santa Maria dei Battuti provenienti dall'Umbria e dedicata alla Madonna, affinché i viandanti che qui giungevano a far sosta vedessero in lei la loro celeste protettrice. Nell'anno 1491, nei giorni 5 e 6 Giugno, Monsignor Nicolò Trevisan, Vescovo di Ceneda, consacrò la chiesa dedicandola a Santa Maria Annunziata (volgarmente però continuò a chiamarsi *Chiesa di Santa Maria dei Battuti*²⁵⁰). Nel corso dei secoli XV e XVI, il tempio venne arricchito di pregevoli affreschi decorativi ad opera di Jacopo da Montagnana, di Jacopo da Valencia, di Andre Previtali. Degna di nota è in particolare la pala di Cima da Conegliano raffigurante la Madonna in trono col bambino tra i santi Giovanni Battista, Nicola, Caterina, Apollonia, Francesco d'Assisi, Pietro e due angeli, conosciuta come *Sacra Conversazione*. Essa affonda le sue radici nel lontano primo gennaio 1492, quando Francesco Quadrivio e Giovanni Della Pasqualina della Scuola dei Battuti di Conegliano ne affidarono la realizzazione all'artista Giovanni Battista Cima, in un momento in cui egli era attivo a Venezia nello stesso periodo di Giovanni Bellini, della cui impostazione iconografica la pala coneglianese risente²⁵¹. In particolare, vi è un rimando alla sua *Madonna con il Bambino, santi e angeli* della veneziana chiesa di San Giobbe (ora alle Gallerie dell'Accademia), realizzata nel 1487, esempio di armoniosa fusione tra elementi architettonici e figure umane e di luminismo cromatico, il tutto volto a creare un'atmosfera di raccolta contemplazione. Da parte del Cima, vi è però anche un richiamo alle opere lasciate in laguna da Antonello da Messina.

La pala del Duomo di Conegliano si colloca nel periodo centrale della produzione del pittore coneglianese “dalla coscienza tranquilla e dal pennello pulito”²⁵², periodo che culminerà nella realizzazione di capolavori assoluti, quali la *Madonna dell'arancio* del

²⁵⁰ s.a., *La nostra cara Madonna*, in «La voce paterna» Bollettino parrocchiale del Duomo di Conegliano, 22 settembre 1963.

²⁵¹ G. VILLA, *Cima da Conegliano. Sacra Conversazione*, Bozzetto Edizioni, Cartigliano, 2010, p. 12.

²⁵² L. COLETTI, *Cima da Conegliano*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1959, p. 11.

1496-98²⁵³, ora conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia²⁵⁴ ma un tempo appartenente alla chiesa francescana di Santa Chiara a Murano. La presenza, in quest'ultima pala, del santo francescano Ludovico da Tolosa e dei due fraticelli pronti a entrare nel bosco fa supporre una commissione dello stesso ordine. Questa sacra conversazione avviene in un paesaggio ricco di simboli: la città sul colle che ricorda il paese natale dell'artista, la roccia che funge da altare per la Madonna e l'albero d'arancio dietro di essa da cui la composizione ha tratto il nome²⁵⁵.

Ascrivibili a questo florido momento artistico del Cima sono anche la *Madonna in trono col Bambino fra san Michele Arcangelo e sant'Andrea*²⁵⁶ ora alla Galleria Nazionale di Parma²⁵⁷, la *Madonna col Bambino* del 1504²⁵⁸ (Galleria degli Uffizi di Firenze) e, infine, la *Madonna e il Bambino con san Giovanni Battista e santa Maria Maddalena* del 1513²⁵⁹ (al Louvre di Parigi²⁶⁰).

Tornando alla *Sacra Conversazione* del 1492, il 5 gennaio di questo anno si stipulò la convenzione “cum Magistro Baptista de Conegliano Pictore eximio Venetiis permanente”. Le figure dovevano essere solo tre: “Figuris tribus Sancte Virginis Marie [...], Sancti Ioannis evangeliste et Sancti Andree sive Sancti Petri”²⁶¹ (la Vergine, San Giovanni Evangelista e Sant'Andrea o San Pietro). Il pittore si impegnò “respectu patrie sue Conegliani” a fare un dono alla scuola, cioè a ridurre il prezzo di quanto fosse parso “discretioni Castaldionum”²⁶². A pala terminata, quest'ultima fu stimata: l'importo complessivo dei pagamenti risultava essere di 416,12 lire venete. Ma, oltre

²⁵³ S. MOSCHINI MARCONI, *La Madonna dell'Arancio* (inv. n. 1010; cat.n. 815) in *Gallerie dell'accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1955, p. 112;

G. SCIRÈ NEPI, *I capolavori dell'arte veneziana...*, pp. 94-95.

²⁵⁴ In origine si trovava a destra dell'altare maggiore della chiesa di Santa Chiara a Murano, appartenente a monache francescane. Soppressa la chiesa per effetto dei decreti napoleonici, il dipinto passò sotto la proprietà del demanio e fu assegnato al Palazzo Reale di Venezia. Nel 1816 fu inviato a Vienna per essere restituito a Venezia dopo la Prima Guerra Mondiale ed assegnato a queste Gallerie nel 1919.

²⁵⁵ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, p. 43.

²⁵⁶ L. FORNARI SCHIANCHI, *G.B. Cima da Conegliano, Madonna col bambino e i santi Michele arcangelo e Andrea presso le rovine di un tempio* (inv. n. 361) in *La Galleria Nazionale di Parma*, Artegrafica Silva, Parma, 1983, pp. 56-57.

²⁵⁷ L'opera proviene dalla Chiesa dell'Annunciata di Parma e fu venduta ai conti Sanvitale con rogito dell'11 novembre 1706. Passò alla Pinacoteca con la collezione Sanvitale nel 1834.

²⁵⁸ G. FOSSI, *Galleria degli Uffizi. Arte, storia, collezioni*, Giunti Editore, Firenze, 2010, p. 180.

²⁵⁹ V. PROMARÈDE, *Louvre. Tutti i dipinti*, Electa, Milano, 2011.

²⁶⁰ Citata nel 1812 presso la Regia Accademia di Parma, nella medesima data fu prelevata e portata al Louvre.

²⁶¹ G. VILLA, *Cima da Conegliano...*, p. 8.

²⁶² L. COLETTI, *Cima da Conegliano...*, p.77.

alla riduzione di prezzo che probabilmente Cima fece su richiesta dei committenti²⁶³, egli donò al quadro maggiore grandiosità dipingendo sette figure centrali anziché tre. La prescrizione contrattuale per la pala in oggetto prevedeva inoltre l'uso di colori di primissima qualità, così come l'oro del catino absidale, e la successiva collocazione nell'altare della cappella maggiore, edificata due anni prima ad ampliamento della chiesa preesistente grazie all'acquisizione di un terreno a nord della medesima, a ridosso della collina del Castello. Questo della collocazione è, ai fini conservativi, il dato più cruciale. La pala rimase sempre nella medesima posizione, a ridosso della parete settentrionale dell'edificio, fino alla fine dell'XVII secolo. Da allora e per un secolo fu spostata in un nuovo altare maggiore, dal 1795 nel presbiterio rinnovato, dal 1863 nella nuova abside, dove fu appesa al muro. Dal 1902 al 1956 il dipinto fu collocato nella cappella a *cornu evangelii*²⁶⁴: lì spostato per ragioni conservative e per l'umidità permanente e dannosa del muro a nord, in occasione dell'Esposizione internazionale tenutasi a Conegliano nei mesi di ottobre e novembre. Entro tale periodo, risultano documentati alcuni spostamenti temporanei: a Venezia per un restauro condotto tra il 1834 e il 1836, a Firenze durante la Prima Guerra Mondiale, alle Gallerie dell'Accademia di Venezia tra il 1958 e il 1962 in occasione dei lavori del Duomo di Conegliano e per il restauro del 1959 di Mauro Pelliccioli e a Treviso nel 1962 per la grande mostra fotografica dedicata a Cima (omaggio all'artista che si tenne dal 26 agosto all'11 novembre 1962). Fu proprio questa un'occasione importante per un approccio critico all'opera del Cima e per un'analisi approfondita dei suoi rapporti con la cultura pittorica veneziana e veneta, attraverso l'esame comparativo dei dipinti più significativi, in certi casi per la prima volta chiaramente leggibili a seguito delle puliture e dei restauri allora effettuati. A inserirsi in questo contesto fu il lavoro di Antonio Lazzarin, il quale si occupò di "curare" alcune opere, rispondendo così alla sentita richiesta dei conegliesi e di molti trevigiani di vedere raccolti in un'unica generale rassegna i capolavori di Giovanni Battista Cima all'interno del Palazzo del Trecento a Treviso, allestito da Carlo Scarpa. Le migliorate condizioni del nostro Paese, dopo i gravi problemi e gli impegni per il risanamento delle ferite che l'ultima

²⁶³ La chiusa del contratto, oltre alla richiesta di consegna entro un anno, recitava una *captatio benevolentiae* nei confronti dell'artista, auspicando un trattamento economico di favore trattandosi di una commissione che gli avrebbe reso gloria nella città natale. Richiesta accolta dal Cima, il compenso gli fu corrisposto a tredici intervalli regolari tra il gennaio 1492 e il dicembre 1493.

²⁶⁴ M. MAZZA, *La storia conservativa della Sacra Conversazione del duomo di Conegliano*, in *Cima da Conegliano. Analisi e restauri*, a cura di A.M. Spiazzi, G.C.F. Villa, Silvana editoriale, Milano, 2011, pp. 81-82.

guerra aveva arrecato alla regione e particolarmente a Treviso, permisero che i più famosi capolavori del Cima, taluni sparsi e quasi ignorati in chiese di piccoli borghi di campagna, altri raccolti in gallerie e musei d'Europa e d'America, fossero esposti a Treviso. Per la mostra, fra i principali interventi di Lazzarin alle opere dell'artista, figura l'intervento di pulitura e restauro del *Polittico di Miglionico*, formato da diciotto pannelli disposti in quattro ordini. Proveniente dalla chiesa dell'ex convento di San Francesco e trasferito poi nella sala del Consiglio Comunale nel 1928, dal 1940 trovò spazio nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Miglionico (Matera). In cattivo stato di conservazione, il colore si presentava sollevato e caduto in diversi punti soprattutto nelle formelle laterali della predella (la formella centrale, dove si può supporre fosse rappresentata la *Natività*, è andata perduta²⁶⁵). Quello eseguito su quest'opera fu un intervento straordinario, essendo il polittico giunto a Treviso solamente dieci giorni prima dell'apertura della mostra: quello che Lazzarin fece fu dunque passare in rassegna i diciotto pezzi che costituivano il polittico, bisognosi di un urgente lavoro di restauro, limitandosi al consolidamento del colore e alla pulitura della parte centrale raffigurante la Madonna col Bambino. Tale lavoro, come ipotizzato dai giornali dell'epoca, avrebbe potuto avere un seguito previa autorizzazione delle competenti autorità, procedendo quindi al restauro totale del polittico: in questo caso il prof. Lazzarin avrebbe dovuto studiare e rivedere tutti i 18 pezzi del dipinto²⁶⁶ (lavoro che avrebbe condotto a termine nel suo studio di Padova dove sarebbero stati trasportati i vari pezzi costituenti il grande dipinto). La stessa tipologia di intervento fu attuata per il *Polittico di San Fior* e per la tavola rappresentante *Madonna col bambino*, proveniente da una collezione privata di Venezia. Se per quest'ultima opera era stata da Pallucchini avanzata una datazione compresa tra il 1500 e il 1503, la pulitura effettuata da Lazzarin ha permesso di rimuovere varie ridipinture e quindi di far riemergere una particolare luce e una vivace gamma di colori, prove che permettono di anticiparne la datazione intorno al 1495²⁶⁷. Un altro caso di pulitura e restauro è quello per *Il leone di San Marco coi santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Maddalena e Girolamo*, da tempo in cattive condizioni conservative (infatti già nel 1733 Zanetti sperava che la tela venisse "ristorata nei modi più sani e discreti").

²⁶⁵ Cima da Conegliano, catalogo della mostra a cura di L. Menegazzi (Treviso, Palazzo del Trecento, 26 agosto - 11 novembre 1962) Neri Pozza Editore, Venezia, 1962, pp. 27-28.

²⁶⁶ s.a., *Il padovano prof Antonio Lazzarin ha reso più bella la mostra del Cima*, in «Il Gazzettino», 31 agosto 1962.

²⁶⁷ Cima da Conegliano..., p. 37.

Sempre per la mostra del 1962, Lazzarin si occupò del trasporto della tela de *L'arcangelo Raffaele e Tobio tra San Giacomo Maggiore e San Nicolò* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Nell'Ottocento questo dipinto, originariamente su tavola, era stato trasportato su tela, ma Lazzarin dovette procedere a un ulteriore spostamento su una nuova tela, per salvarne il colore, date le cattive condizioni in cui versava l'opera.

Come anticipato, Lazzarin ebbe fra le mani anche la *Sacra Conversazione* del Cima, già nel Settecento definita dall'ispettore ai monumenti per la Serenissima Francesco Maria Malvolti come segue:

Tavola moltissimo pregiudicata, e necessitosa di sollecito e valido restauro, avendo moltissimo patito, e per occasione di un trasporto, nel quale restò una volta sfasciata, e per occasione d'esser stata finora malissimo custodita, di modo che in moltissimi luoghi apparisce il detto fondo di gesso sopra cui è dipinta. Questa è ora collocata vicino a un muro verso il monte, e però credo che in tanto fosse ottimo consiglio lo staccarla alquanto dal muro, e porvi alcun riparo dietro²⁶⁸.

Nel 1893 , Botteon e Aliprandi aggiungono essere

Male custodita, maltrattata con chiodi ad oggetto di adornarla²⁶⁹.

La situazione descritta fa luce sul primo documentato restauro dell'opera per mano di fra' Nicolò, figlio secondogenito di Cima battezzato Riccardo, tra il 1527 e il 1537: seppur anche minimamente manutentivo, infatti, un intervento in date così sorprendentemente precoci non può che trovare una spiegazione nei dati ambientali fin qui descritti. Per quanto concerne il supporto, a esso fece riferimento Giovanni Spoldi che riparò l'armatura della tavola nel 1902, definendo la struttura della carpenteria come formata da cinque assi, l'ultima in apice di forma curvilinea. A Pelliccioli (restauro 1958-1959) andò il merito di una prima pulitura del dipinto dalle pesanti ridipinture precedenti, tale da consentire almeno un riscatto parziale della qualità cromatica, anche se i valori compositivi continuarono a essere ritenuti del tutto inferiori a quelli dei veri capolavori del maestro. Ma fotografie del 1963 già

²⁶⁸ M. MAZZA, *La storia conservativa della Sacra Conversazione...*, p. 83.

²⁶⁹ G. VILLA, *Cima da Conegliano...*, p. 16.

restituivano una superficie compromessa da sollevamenti continui ad andamento orizzontale parallelo, sviluppati su tutta la larghezza e particolarmente fitti all'altezza dei clipei musivi del catino architettonico, della testa del Bambino, dei busti e delle mani dei santi, del ventre degli angeli musicanti. Fu questa la situazione che, al rientro del dipinto dalla mostra monografica di Treviso, indusse a optare per il trasporto della pellicola pittorica dalla tavola originaria a un nuovo supporto di tela. Ad occuparsene fu Antonio Lazzarin il quale, per incarico del curatore della mostra Giovanni Paccagnini e del Soprintendente di Venezia, Francesco Valcanover, giustificò così il suo intervento: "La stessa natura del legno, salice, così sensibile alle escursioni termiche, aveva contribuito all'estendersi dei danni". Di conseguenza quello che il restauratore dichiarò di aver fatto nella sua relazione di restauro fu innanzitutto applicare un velo protettivo di tulle di nylon con un fissativo adatto, affinché fosse possibile maneggiare la Pala con una certa tranquillità. Dopo questa prima fase, si procedette al fissaggio del colore mediante iniezioni di colla tra la mestica e la tavola. In questa operazione, se non fosse stata applicata una velinatura protettiva, vi sarebbero state molte cadute di colore. Procedendo nel lavoro, dopo un determinato lasso di tempo, si è potuta togliere la velina di protezione. Asportatola, si pulì la superficie dalla colletta rimasta e infine, con appositi solventi, si procedette alla pulitura delle vernici applicate nei restauri precedenti. La Pala riacquisì luminosità ma, allo stesso tempo, si resero evidenti i danni da puliture eseguite dai restauratori dell'Ottocento e del primo Novecento. La parte più difficile del restauro fu la trasposizione totale del colore su un nuovo supporto. Consolidato il colore ed eseguita la sverniciatura, iniziò l'operazione preparatoria di trasporto con l'applicazione, sul colore, di un telo di lino. Si adagiò quindi la Pala su un supporto imbottito appositamente preparato e fu possibile liberarla dalla parchettatura applicata nel secolo precedente. Inoltre si assottigliò lo spessore della tavola con una sega elettrica, asportando il legno superfluo fino a 8 mm dalla mestica: si rese necessario arrivare a tale spessore per poter procedere all'operazione successiva, ossia far assorbire dalla tavola la calcolata umidità. Si procedette poi allo stacco e all'avvolgimento della mestica e degli strati pittorici in un apposito rullo. Questa, a detta di Lazzarin, è stata la parte più delicata dell'operazione perché, proprio da questo momento, la trasposizione sarebbe potuta riuscire o fallire. Compiuta l'operazione di stacco, si distese il telo di lino sostenente l'opera e si procedette assottigliando la parte di mestica corrosa dal tempo, consolidandola con apposito preparato. Prima di conferire posa

stabile sulla nuova tavola, si tolse il telo applicato sul colore e così, finalmente, si riportò alla luce la superficie dipinta. Il nuovo supporto del dipinto era uno speciale tipo di compensato di legno esotico dello spessore di 35 mm. La pittura venne adagiata sulla nuova tavola, su cui precedentemente era stata distesa la colla appositamente preparata. Dopo una leggera pressione, esercitata con le mani allo scopo di permettere un'adesione perfetta, si stirò il dipinto così da eliminare eventuali bolle d'aria: questa fu l'operazione che portò alla conclusione della trasposizione²⁷⁰. Ma l'opera, purtroppo, era compromessa da numerose piccole mancanze, infatti recenti cadute di colore avevano provocato delle cavità sulla superficie. Ci si accinse dunque all'integrazione. Prima delle intonazioni si distese sulla superficie una leggera verniciatura e solo grazie ad essa, il colore assunse il tono originale e, allo stesso tempo, lo si protesse dalle offese provenienti dall'esterno. I colori usati per le intonazioni furono sempre diluiti con resine solubili e il restauro si eseguì esclusivamente sulle parti stuccate. Infine, la pulitura fu portata a termine togliendo accuratamente, con un bisturi, lo sporco annidatosi durante i secoli nei solchi del pannello. Con la verniciatura finale, distesa a distanza di tempo dalle precedenti operazioni, si concluse il restauro della Pala²⁷¹ (figg. 12-13).

Il 22 settembre 1963 nel bollettino parrocchiale del Duomo di Conegliano, si annunciava che:

Dopo un continuo succedersi di peripezie e di vicende, di ansie e di preoccupazioni, esultanti festeggiamo il ritorno tanto auspicato della “nostra Madonna”²⁷².

4.3. L'attività di Antonio Lazzarin in provincia di Vicenza: restauro della *Cena di San Gregorio Magno* del Veronese (1973)

Era l'aprile 1572 quando Paolo Caliari, detto Veronese, avviò la realizzazione di una delle sue “cene”: si parla della *Cena di san Gregorio Magno* realizzata per il refettorio della Basilica di Monte Berico (Vicenza), cronologicamente inserita tra la *Cena in*

²⁷⁰ A. LAZZARIN, *Il Restauro*, in *La sacra conversazione nei 500 anni dalla consegna nel Duomo di Conegliano, 5 marzo 1493-6 settembre 1993*, Tipografia della Cooperativa Servizi Culturali, Santa Lucia di Piave (TV), 1993.

²⁷¹ R. CLOCHIATTI GARLA, *La Sacra conversazione del duomo di Conegliano*, in *Cima da Conegliano. Analisi e restauri*, a cura di A.M. Spiazzi, G.C.F. Villa, Silvana editoriale, Milano, 2011, p. 100

²⁷² s.a., *La nostra cara Madonna*, in «La voce paterna» Bollettino parrocchiale del Duomo di Conegliano, 22 settembre 1963.

*casa di Simone*²⁷³ (Milano, Brera, 1570²⁷⁴) e il celebre *Convito in casa di Levi*²⁷⁵ (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1573). Considerando la data di esecuzione, si potrebbe pensare che la commissione fosse avanzata dal neo pontefice Gregorio XIII, ma in realtà una scrittura contabile dimostra che la *Cena* veronesiana in questione fu assegnata all'artista almeno qualche mese prima dell'elezione di Gregorio XIII (avvenuta il 13 maggio 1572). Infatti, il libro delle entrate e delle uscite del monastero testimonia, nel luglio 1571, il pagamento di cento ducati a M. Geronimo Marangone da Verona per "li banconi et piedi delle tavole del Refettorio" e in data 29 aprile 1572 furono consegnati seicento ducati a Paolo Veronese "item spesi troni seicento nel cenacolo del refettorio, così d'accordo condotto in [...] de man de maestro Paulo Veronese che stanZIA in Venezia [...]"²⁷⁶. Segue poi l'elenco di altre spese sostenute per i materiali di realizzazione del telero.

Nato a Roma nel 540 d.C. da famiglia patrizia, San Gregorio si dedicò alla vita monastica, fondando nella sua casa sul Celio il monastero di Sant'Andrea, dove si trova oggi la Chiesa di San Gregorio Magno. Divenuto papa nel 590, fu eccellente amministratore della chiesa di Roma e difese i diritti dei coloni delle terre appartenenti ad essa. Diffuse il monachesimo e fu grande ammiratore di San Benedetto di cui, si dice, abbia introdotto nel suo monastero la regola. Egli operò sempre all'insegna dell'umiltà e della carità e dedicò la sua vita alla difesa e alla protezione degli oppressi, che in quei tempi oscuri si appellavano alla chiesa per chiedere giustizia. Alla sua mensa, al primo posto sedevano i poveri²⁷⁷. Attraverso quest'opera, Veronese fece quindi riferimento al "triclinium pauperum" (mensa dei poveri), luogo dove lo stesso Gregorio, assieme alla madre Silvia, distribuiva quotidianamente il cibo ai bisognosi. Si tratta però di un rimando solo ideale, perché la monumentale cornice architettonica

²⁷³ R. LAUBER, *Milano, La Pinacoteca di Brera*, Magnus Edizioni Srl, Udine, 2012, pp. 208-209.

²⁷⁴ La tela nel 1797 fu inclusa tra i «vingt tableaux» designati a essere consegnati ai commissari francesi, insieme a cinquecento manoscritti, in virtù del quinto articolo del trattato di pace tra Francia e Venezia, firmato a Milano il 16 maggio di quell'anno. Definito «quadro di Paolo Veronese, rappresentante la Maddalena in casa di fariseo, quadro restaurato da un professore defunto», insieme ad altri venti capolavori partiti per la Francia, per poi essere restituito a Venezia nel 1816 e l'anno successivo essere inviato a Brera in cambio della *Cena di San Gregorio Magno* (quest'ultima li presente dal 1811).

Ibidem.

²⁷⁵ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, p. 84-85.

²⁷⁶ Vicenza, Archivio del Convento di Santa Maria di Monte Berico di Vicenza (d'ora innanzi AMB), Patrimonio-Beni mobili, Pitture, "Cena" Veronese, fasc. 3.

²⁷⁷ F. MARIGA, *La Cena di S. Gregorio Magno nell'ex refettorio del convento di Monte Berico*, in «La Voce dei Berici», 11 dicembre 1988.

di stampo palladiano, non trova collegamenti con la mensa originaria, presente invece nell'oratorio di Santa Barbara al Celio²⁷⁸.

Dal punto di vista iconografico, si può osservare come, vestito da pellegrino, Gesù conversi con il pontefice. Nessuno tra i tanti commensali, immersi in pensieri e chiacchiere, si accorge dell'importanza della situazione. I loro occhi, distratti da suoni e odori, non sono in grado di vedere ciò che lo sguardo del papa coglie come segno di grazia e di benedizione: sulla superficie splendente del piatto d'argento, l'umile convitato rivela a Gregorio il suo vero volto, palesandosi come Figlio di Dio. A indicare il riflesso invisibile del sacro volto è il dito indice del Salvatore che punta verso la superficie argentea. Il semplice piatto diventa così luogo di un'epifania. Il bagliore dell'oggetto evoca il concetto greco di "charis" (grazia) la quale, nell'immaginario antico, era considerata una qualità interiore emanata sia da figure umane, in particolare dai loro occhi, che da oggetti in grado di riflettere la luce naturale e divina: i gioielli, le gemme, i tessuti e i metalli preziosi. Non a caso, pittori come Paolo Veronese, Jan Vermeer e Willem Claesz Heda si concentrano a esaltare i sofisticati giochi di luce su superfici specchianti e radiose²⁷⁹.

L'opera in questione fu commissionata durante il priorato di fra' Damiano Grana (1520 - 1596), originario di Verona e ricordato dalla letteratura come lo zio materno di Paolo Veronese. A definirlo tale fu per esempio fra' Giuseppe Giacinto M. Bergantini, veneziano e conoscitore della storia dell'ordine servita il quale, nella sua biografia dedicata a fra' Damiano Grana (1750) lo definì "zio del famoso Paolo Cagliari da cui, essendo Priore del Monte di Vicenza fece dipingere nel Refettorio quella superbissima tavola su la quale si vede il ritratto del suddetto Damiano Grana"²⁸⁰. La notizia sarà poi destinata ad essere ripresa anche da Filippo Antonio Disconzi nel 1800 nelle sue *Notizie intorno al celebre santuario di Maria Vergine*²⁸¹.

Il contributo del priore Grana all'ideazione del programma iconografico dell'opera deve essere stato molto significativo, come dimostra la sua volontà di rimarcare lo spirito di accoglienza e di ospitalità propri dei Servi di Maria. La letteratura artistica

²⁷⁸ Luogo nel quale, in memoria della carità dei santi Gregorio e Silvia, fino al 1870, ogni giovedì Santo i papi erano soliti servire il cibo a tredici poveri.

A. KERAN, *Prendersi cura de' tempi vivi di Dio. Il pensiero gregoriano e la spiritualità dei Servi di Maria nel Convito di san Gregorio Magno di Paolo Veronese*, in «Arte Documento. Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali», XXXI, 2015, p. 79.

²⁷⁹ B. GOLDBERG, *Lo specchio e l'uomo*, Marsilio Editori, Venezia, 1989, pp. 164-177.

²⁸⁰ A. KERAN, *Prendersi cura de' tempi vivi di Dio...*, p. 79.

²⁸¹ F.A. DISCONZI, *Notizie intorno al celebre santuario di Maria Vergine posto sul Monte Berico di Vicenza: raccolte da irrefragabili documenti*, Per Giovanni Rossi, Vicenza, 1800, p. 127.

legata al tema del *Convito di san Gregorio Magno*, ci indica che fu proprio Damiano Grana a maturare l'idea di decorare una parete del refettorio appena ristrutturato del santuario vicentino²⁸². Questo è uno dei motivi per cui questa tela riveste una grande importanza: è l'unica "cena" del Veronese ancora conservata nel luogo per il quale è stata realizzata, anche se numerosi furono i suoi spostamenti negli anni e, talvolta tragiche, le vicissitudini che la videro coinvolta. Grazie ai documenti conservati nell'archivio del convento di Monte Berico, sappiamo che nel corso del Settecento il grande telero divenne una delle principali attrazioni vicentine, apprezzato da colti italiani e forestieri. Fra questi ultimi, figurò per esempio Charles de Brosses il quale, con le sue *Lettres familières sur l'Italie* scritte durante il suo soggiorno in Italia nel 1739, diede corpo ad uno tra i primi racconti sistematici sul nostro paese e riferendosi in particolar modo a Vicenza, parlò dell'opera veronesiana così esprimendosi:

*Nel refettorio dei Serviti, un Gesù Cristo seduto alla tavola di papa Gregorio, sotto le vesti di un pellegrino, grande composizione di Paolo Veronese. Alla chiesa di questi frati si sale per un centinaio di gradini, all'inizio dei quali si trova un arco che ne costituisce l'ingresso; è opera del Palladio, e lo adornano alcune statue²⁸³ (della "strada delle scalette con non meno di centocinquanta gradini" alla quale si accedeva attraverso un "arco corinzio attribuito al Palladio"²⁸⁴, parlò anche Thomas Coryat nel 1608²⁸⁵, senza però alcun accenno alla *Cena del Veronese*).*

Il veneziano scrittore e viaggiatore Francesco Algarotti, invece, nel suo *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* scritto durante il suo ultimo decennio in Italia e più precisamente nel 1763, parlava di come i francesi, per accrescere il loro patrimonio artistico e delle scienze, cercassero in ogni più remoto angolo del globo (anticipando così di qualche anno quella che sarà la requisizione francese a Vicenza). Algarotti, inoltre, affermava che per vedere buone opere del Veronese ci si dovesse recare a San Zaccaria, a San Giorgio di Venezia e alla Madonna del Monte di Vicenza,

²⁸² A. KERAN, *Prendersi cura de' tempj vivi di Dio...*, p. 79.

²⁸³ C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Laterza, Roma-Bari, 1973, pp. 90-92.

²⁸⁴ T. CORYAT, *Crudezze viaggio in Francia e in Italia 1608...*, pp. 317-318.

²⁸⁵ "Dopo esser passato sotto quest'arco, salii una scala di straordinaria bellezza, molto più alta di quella che descrissi a Lione. Essa sale tanto da stremare le forze d'un uomo robusto prima che giunga alla cima. Ci sono non meno di centocinquanta gradini e si deve salire fino alla sommità per gruppi di cinque gradini, perché vi sono trenta rampe. Sicuramente sono le scale più lunghe che io abbia mai fatto fuori d'una chiesa o d'una casa".

e riferendosi propriamente al telero con la *Cena*, lo definì “forse la più bella cena di quante Veronese ha saputo imbandire”²⁸⁶.

Il 27 aprile 1797 le truppe francesi di Napoleone entrarono a Vicenza, emanando provvedimenti ispirati alle dottrine rivoluzionarie. Circa un mese più tardi, il 29 maggio venne disposta “*una generale requisizione dai commissari francesi di tutte le argenterie delle chiese, sì di città come di tutto il territorio, e così di tutte le fraglie e le confraternite, [...] le quali furono ridotte in verghe e spedite a Milano*”, come si racconta nel *Repertorio di avvenimenti di ogni genere nella reale città di Vicenza dall'anno 1700*²⁸⁷. Sappiamo infatti delle richieste napoleoniche di opere d'arte come risarcimento bellico, vicenda che segnò la storia di molti dipinti trasportati in Francia. In questo primo momento la *Cena di san Gregorio* rimase al suo posto nel convento, spogliato invece dei suoi argenti. Ma con il decreto napoleonico di Compiègne del 25 aprile 1810, si procedette alla soppressione di “*stabilimenti, corporazioni, congregazioni, comunità ed associazioni ecclesiastiche di qualunque natura e denominazione*” e inoltre fu vietato a tutti “*di vestir l'abito di veruno ordine religioso*”²⁸⁸. Di conseguenza, anche la comunità dei Servi di Maria fu costretta a un lungo periodo di esilio dal santuario mariano, protrattosi fino al 1835. Nel 1812 il telero fu trasferito a Milano presso la Pinacoteca di Brera, da dove tornerà solo nel 1817. Una tradizione storiografica attribuisce al pittore neoclassico François-Guillaume Ménageot (1744-1816), amico dei frati di Monte Berico, il ruolo di mediatore pronto a “sconsigliare” il trasporto dell'opera a Parigi e il suo inserimento nella collezione del Museo del Louvre. Le vicende che videro coinvolto questo quadro nei primi anni dell'Ottocento, sono a noi tramandate da padre Agostino Barberini il quale, nelle sue *Memorie storiche*, ci informa che il 2 aprile 1816 fu presentato all'imperatore d'Austria e del Lombardo-Veneto Francesco I un memoriale affinché predisponesse il ritorno del quadro nel refettorio vicentino, cosa che egli rivelò essere disponibile a fare il 30 maggio dello stesso anno²⁸⁹. Bisognerà però aspettare il 9 novembre 1817 per le prime mosse finalizzate al sicuro trasporto dell'opera dall'Accademia di Brera al convento vicentino. Due giorni dopo il quadro arrivò a Vicenza, alla presenza del Sig. Pasqualino, delegato dell'imperatore, del vice delegato

²⁸⁶ A. KERAN, *Prendersi cura de' tempî vivi di Dio...*, p. 80.

²⁸⁷ B. BETTO, *Fr. Francesco M. da Vicenza architetto cappuccino*, in «Aevum», XXXIX, 1965, p. 71.

²⁸⁸ *Bollettino delle leggi del Regno d'Italia. Parte prima. Dal primo gennaio al 30 giugno 1810*, Reale stamperia, Milano, 1810, p. 264.

²⁸⁹ Vicenza, AMB, Patrimonio-Beni mobili, Pitture, “Cena” Veronese, fasc. 3.

e di alcuni impiegati. In questo momento felice per la città, si aprì la cassa contenente il quadro e si vide con piacere che nel viaggio era stata danneggiata da un piccolo graffio solo una colonna ed erano presenti solo minute scrostature. Quando il 10 gennaio 1818 il quadro fu ricollocato nel refettorio di Monte Berico, venne contattato il signor Antonio Floriani in qualità di restauratore di quadri antichi, per rimediare ad alcuni guasti. La buona riuscita dell'intervento fu particolarmente apprezzata dall'arciduca Ranieri, che in data 15 giugno 1818 visitò il santuario²⁹⁰.

Ma l'episodio più violento che vide coinvolta la *Cena* è da far risalire al 10 giugno 1848 quando, durante la prima guerra d'indipendenza, la tela fu lacerata in trentadue pezzi a colpi di baionetta da parte dei soldati austriaci del maresciallo Radetzky. In quel 10 giugno molti pezzi furono dispersi e solo grazie alla premurosa ricerca del reverendo Magnaghi furono tutti ritrovati. L'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe, furioso per l'accaduto, sostenne il restauro dell'opera a sue spese. Il lavoro fu eseguito dal veneziano Andrea Tagliapietra e terminato nel 1858. Il 19 maggio fu ricollocato nel refettorio.

Con i drammatici fatti accaduti nell'Ottocento, si vide successivamente accrescere notevolmente l'interesse per questo capolavoro veronesiano. Infatti, la letteratura ottocentesca, tracciò con maggior precisione la descrizione del dipinto, divenuto emblema di un periodo storico complesso per il patrimonio culturale e artistico custodito a Monte Berico²⁹¹. Numerosi furono infatti gli intellettuali che in questi anni parlarono dell'opera: Marco Boschini affermò che lo sfondo dell'opera era esempio di architettura maestosa, un anonimo sostenne che la *Cena* fosse una delle pitture più rare del Veronese, ma primo fra tutti, ad esprimere un giudizio positivo fu l'imperatore Francesco Giuseppe, che visitò il santuario nel 1862²⁹².

Agli albori della Prima Guerra Mondiale, il quadro venne staccato dalla parete e nascosto nei sotterranei del convento, ma quando si cominciò a sentire maggiormente il timore per l'invasione nemica, fu trasferito a Firenze a spese dello Stato (assieme a molte altre opere vicentine). La *Cena* tornò a Monte Berico solo nell'agosto 1919.

Nel 1931 furono eseguiti altri interventi di pulitura e manutenzione, da parte del restauratore Riccardo Zampese.

²⁹⁰ Vicenza, AMB, Patrimonio-Beni mobili, Pitture, "Cena" Veronese, fasc. 3.

²⁹¹ A. KERAN, *Prendersi cura de' tempi vivi di Dio...*, p. 80.

²⁹² Vicenza, AMB, Patrimonio-Beni mobili, Pitture, "Cena" Veronese, fasc. 3.

Un carteggio dell'aprile 1944, custodito presso l'archivio di Monte Berico, reca la firma autorevole di Vittorio Moschini, allora sovrintendente alle Gallerie ed alle opere d'arte delle Province di Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso e Vicenza²⁹³. Preoccupato per le incursioni aeree susseguitesesi con grande intensità sul colle mariano, il sovrintendente riconobbe un grave pericolo per la *Cena di san Gregorio Magno*, maturando l'intenzione di ricoverarla in un luogo meno esposto ai bombardamenti:

*Poiché la situazione del monastero di Praglia, ove già sono tanti capolavori, ci dà notevole affidamento, anche per la presenza di uno speciale reparto di Vigili del Fuoco, ci sembra opportuno portare quel prezioso materiale a Praglia*²⁹⁴.

Scrisse in una lettera inviata il 4 aprile 1944 al Rettore della Basilica di Monte Berico, fra Giacinto M. Evarelli (1912-1999), il quale si rivelò pronto ad offrire un proprio sostegno alla resistenza antifascista, fino a subire una pena in carcere. Sei giorni più tardi, con una nuova missiva, Moschini chiese al Rettore:

*Dati gli eventuali pericoli, dobbiamo provvedere alla salvaguardia della Cena del Veronese mediante il trasporto in un ricovero fuori di Vicenza. Vi prego pertanto di consegnare il rullo contenente la detta tela al primo assistente Pagan che ve ne rilascerà ricevuta per conto di questa Soprintendenza*²⁹⁵.

Pagan ritirò la *Cena* il giorno 14 per trasportarla “nei luoghi di raccolta designati dal Ministero per essere ivi conservata fino alla cessazione delle cause che hanno dato luogo alla rimozione”.

Il 30 gennaio 1973 ebbe inizio l'ultimo restauro del secolo scorso. Il sovrintendente alle Gallerie di Venezia, Vittorio Moschini, assegnò questa responsabilità ad Antonio Lazzarin, il quale lavorò direttamente nella Sala del Quadro (dove si trova oggi). Un attento esame del quadro da parte del restauratore, ne evidenziava soprattutto la

²⁹³ La Soprintendenza di Venezia all'epoca era quella di riferimento e che si doveva interpellare in caso di restauro. Questa Soprintendenza aveva infatti responsabilità territoriale anche su Vicenza. Altre indicazioni d'archivio sul rapporto tra il Comune di Vicenza e la Soprintendenza veneziana sono ancora inedite, ma saranno rese pubbliche nel 2023 in occasione dell'uscita del volume relativo al restauro della *Cena di San Gregorio Magno* eseguito dalla restauratrice Valentina Piovan e appena conclusosi.

²⁹⁴ Vicenza, AMB, Restauri e prestiti di opere artistiche, fasc. "Consegna dipinto Veronese per salvaguardia danni di guerra 1944", lettera 4 aprile 1944 del sovrintendente alle Gallerie di Venezia Vittorio Moschini alla curia vescovile di Vicenza e per conoscenza al Ministero dell'educazione nazionale-Direzione generale delle arti, alla Fabbriceria di S. Corona di Vicenza, al rettore della Basilica di Monte Berico e alla Soprintendenza ai monumenti di Venezia [segnatura provvisoria].

²⁹⁵ Vicenza, AMB, Restauri e prestiti di opere artistiche, fasc. "Consegna dipinto Veronese per salvaguardia danni di guerra 1944", lettera 10 aprile 1944 del sovrintendente alle Gallerie di Venezia Vittorio Moschini al rettore della Basilica di Monte Berico [segnatura provvisoria].

necessità di ridare ad alcuni particolari il colore originale, “tradito” in parte nel restauro operato nel 1858 a spese dell’imperatore d’Austria Francesco Giuseppe in seguito alla manomissione provocata nel 1848²⁹⁶. Ma i danni maggiori, secondo il prof Lazzarin, non erano stati provocati dai tagli, quanto piuttosto dal modo di porre l’opera sul rullo per portarlo a Vicenza, in riferimento al viaggio che la *Cena* compì nel 1811 a Milano. Scelto per la sua grande esperienza nell’ambito dell’arte veneta, il restauratore padovano non si disse spaventato davanti a un’impresa tanto delicata, come ci dimostra l’intervista da lui rilasciata al “Gazzettino di Vicenza”:

Non trovo che ci siano particolari difficoltà. Certo è richiesto un notevole impegno, specie per “chiudere” bene, per “cucire” bene le mancanze di colore che sono molte ed estese su tutto il quadro, in maniera tale che il critico e anche il profano possano “vedere” dove arriva il Veronese e dove il nostro intervento. Quindi non faremo un restauro pittorico nel vero senso della parola, ma ci terremo ad un restauro conservativo²⁹⁷.

Lo stato conservativo del dipinto portava infatti i segni della sua storia travagliata: uno spesso strato di vernice ossidata impediva di vedere gli splendidi colori veronesiani, oltre a ridipinture e ritocchi che oggi considereremmo troppo invasivi, effettuati nei precedenti interventi, che impedivano una corretta lettura dell’opera.

Ridare ad un’opera la propria veste originale significa valorizzarla. Ritengo perciò che i critici abbiano voluto questa valorizzazione in quanto è fuori discussione che il dipinto, così come ci appariva prima, era alterato da sovrastrutture pittoriche, da ossidazioni dovute più che altro alla alterazione delle vernici sovrapposte dal restauratore dopo i suoi ritocchi, al loro ingiallimento, che hanno reso il dipinto “velato”, quel tipo di velatura che noi chiamiamo comunemente ossidazione. Quindi è stata presa la decisione di fare questo restauro per poter “vedere” sul serio Veronese, quel colore che invece mancava di trasparenza; mancavano i caratteri delle velature, delle lacche, tutte obliterate da “paveroni”. Certi gialli che noi scopriamo con la pulitura, il vecchio restauratore li aveva fatti addirittura rossi; aveva insomma manomesso la policromia del Veronese. L’intervento di restauro è quindi stato deciso non per la statica, cioè per la conservazione del quadro, ma per riportare alla luce il

²⁹⁶ s.a., *Restaurata la Cena di San Gregorio*, in «Il giornale di Vicenza», 15 settembre 1975.

²⁹⁷ s.a., *Il restauro della “Cena” del Veronese*, in «Il Gazzettino di Vicenza», 25 marzo 1972.

*Veronese, per farlo vedere, perché si possa studiare e godere “La Cena” come lui l’aveva dipinta*²⁹⁸.

Tuttavia, solo nei successivi anni Settanta proprio nella città lagunare iniziarono a prendere corpo i primi approfondimenti tecnici relativi al *modus operandi* del pittore, i quali consistettero in alcune analisi scientifiche applicate al restauro delle opere d’arte. Hanno poi contribuito significativamente gli interventi conservativi e le relative ricerche realizzati dal 1980 ad oggi da musei e da istituti italiani ed esteri preposti alla tutela. Lorenzo Lazzarini, nel 1983, sosteneva che il colore nei dipinti veneziani fosse dato principalmente dai pigmenti, anche se le vernici ossidate e invecchiate influivano sul colore. Se la scuola veneziana era caratterizzata dal colore (a differenza di Firenze che emergeva invece nel campo del disegno), ciò si doveva anche alla grande varietà, qualità e quantità di pigmenti e materie coloranti che si trovavano sul mercato veneziano nel tardo Medioevo e nel Rinascimento²⁹⁹. La città lagunare, crocevia importantissimo di traffici e di commerci tra Est e Ovest, era sempre stata un luogo in cui le materie venivano lavorate e raffinate per poi essere esportate e usate come pigmenti in tutto l’Occidente. L’arco di tempo dal 1480 al 1580 fu un periodo del tutto peculiare per la storia della pittura veneziana: iniziarono a prendere vita le attività di alcune importanti botteghe, come quelle dei Vivarini e dei Bellini e si iniziarono ad affermare grandi personalità, quali Paolo Veronese. Proprio su quest’ultimo Lazzarini avanzò alcuni approfondimenti relativi alla tavolozza: in un contesto in cui la malachite era poco impiegata per via della sua scarsa qualità coprente nei dipinti da cavalletto, il Caliarì sembrava invece apprezzarla nella pittura ad affresco. Inoltre, si rende noto come la sua fosse una tavolozza incredibilmente ricca, comprendente praticamente tutte le sostanze coloranti allora reperibili sul mercato. Nella seconda metà del Cinquecento, Veronese emerse per la sua capacità di alternare nella medesima opera una pittura quattrocentesca molto semplice, fatta di pochi e sottili strati di colore, a modi cinquecenteschi in cui il colore era steso a corpo, insistendo con più pennellate su aree ristrette. Costante era la preparazione delle sue tele eseguita con sottili pennellate di gesso e colla che a malapena riuscivano a coprire la trama della tela. La tavolozza era quasi sempre ricchissima, composta da tutti i pigmenti allora conosciuti, e magistralmente usata per comporre miscele quali ematite più azzurrite e/o orpimento,

²⁹⁸ s.a., *Il restauro della “Cena” del Veronese*, in «Il Gazzettino di Vicenza», 25 marzo 1972.

²⁹⁹ L. LAZZARINI, *Pittura veneziana: materiali, tecniche, restauri; il colore dei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580*, in «Bollettino d’arte», VI, 1983, p. 135.

e malachite o azzurrite più giallo di piombo-stagno. Abbondante era l'impiego di malachite e, soprattutto, di azzurrite, che sembravano essere i colori preferiti dal Veronese³⁰⁰.

Sulla base di queste osservazioni, Joy Allen Thornton, nel suo saggio *Paolo Veronese and the Choice of Colors for a Painting* del 1990, eseguì un lavoro di approfondimento con l'affiancamento e il confronto delle testimonianze teoriche e le identificazioni scientifiche dei materiali, emerse dagli interventi conservativi eseguiti sino a quella data. Riesaminando le riflessioni sul procedere pittorico dell'artista, con considerazioni basate sull'organizzazione della policromia, Thornton sembra insistere sui principi di "varietà" e di "contrapposto" propri del Veronese³⁰¹. Componendo insieme tonalità con tonalità, secondo Thornton Veronese ha giocato con stridenti "differenze", le quali costituivano solo una parte della sua creazione di bellezza attraverso un'abile composizione di "tinte molto diverse"³⁰². I dipinti di Veronese si basavano quindi su una ricca varietà di colori organizzati secondo la loro leggerezza, la loro purezza o brillantezza e la loro particolare tonalità.

Dall'esplicito interesse per il recupero del colore emerso negli anni, in un'intervista Lazzarin elencò le varie fasi dell'operazione di restauro, portata avanti mediante la collaborazione con un'équipe di tecnici specialisti:

Il restauro abbraccia parecchie operazioni: la prima è quella del consolidamento del colore, della foderatura [solitamente da Lazzarin veniva praticata la foderatura a colla pasta, la cui ricetta per il collante prevedeva amido, fiore di farina, allume di rocca, colla forte e formaldeide], della stiratura, dell'intelaiatura e della pulitura. Dopo questa operazione così delicata, difficile, della pulitura, avverrà proprio la "cucitura", l'intonazione dei soli guasti che noi abbiamo riportato in luce, quei guasti provocati dalla soldataglia straniera ancora nel secolo scorso³⁰³.

Come è possibile constatare da questa relazione, il restauro fu eseguito con notevoli intervalli, uno dei quali vide l'interruzione dell'intervento per qualche settimana in

³⁰⁰ *ivi*, p. 143.

³⁰¹ G. FALEZZA, C. SCARDELLATO, *L'arte di Paolo Veronese: procedimenti e materiali*, in *Paolo Veronese. Nuovi studi e ricerche*, a cura di F. Magani, G. Falezza, C. Scardellato, Marsilio, Venezia, 2018, p. 44.

³⁰² J. THORNTON, *Paolo Veronese and the choice of colors for a Painting*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Arsenale Editrice, Venezia, 1990, p. 154.

³⁰³ s.a., *Il restauro della "Cena" del Veronese*, in «Il Gazzettino di Vicenza», 25 marzo 1972.

quanto il quadro fu trasportato in una sala della Basilica Palladiana di Vicenza in occasione della mostra su Palladio qui allestita.

Il restauro terminò il 18 luglio 1973 e Lazzarin relazionò sull'intervento in occasione di un concerto.

Il quadro, a seguito del restauro, figurò sabato 10 dicembre 1988 in una conferenza tenuta da Franco Barbieri nella Sala del Quadro³⁰⁴, incontro volto a documentare, mediante proiezioni, l'iconografia delle *Cene* del grande pittore cinquecentesco. Fu invece una piccola mostra iconografica tenutasi dal 10 al 17 dicembre del 1988, sempre all'interno della sala del Quadro, a documentare la fortuna del dipinto nelle incisioni e nelle riproduzioni dei secoli XVII-XX³⁰⁵ (figg. 14-16).

4.4. La molteplice attività di restauro a Venezia e il restauro della *Pala dell'Assunta* (1974) e della *Pala Pesaro* (1977) di Tiziano

Quella di Lazzarin a Venezia fu un'attività piuttosto feconda, risalente ai primi anni Quaranta del Novecento quando la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia decise di affidargli il restauro della Croce dipinta conservata nella Chiesa di San Samuele e attribuita a Paolo Veneziano. Negli anni Settanta del Novecento molto importante fu il suo intervento all'interno della Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari in qualità di restauratore della *Pala dell'Assunta* prima e della *Pala Pesaro* poi.

Volendo procedere in ordine cronologico, sappiamo essere l'*Assunta* il primo grande impegno di soggetto sacro da parte di Tiziano, giovane cadorino di appena ventisei anni che nel 1516 ricevette questa commissione da frate Germano Casale, superiore del Convento dei Frari. L'artista, giunto giovanissimo a Venezia da Pieve di Cadore, ebbe il suo primo incontro con l'arte nella bottega di Antonio Rosso, modesto pittore uscito dalla scuola di Bartolomeo Vivarini. Si rivelò ben presto vivamente attratto dalla pittura di Giovanni Bellini e, ancor più, dall'arte innovatrice del Giorgione con il quale dipinse in stretta concomitanza, affrescando con lui a soli diciotto anni una facciata laterale del Fondaco dei Tedeschi a Venezia. Di fronte alla commissione avanzata da frate Germano, Tiziano dimostrò subito il proprio agio con le grandi dimensioni e la preferenza di dipingere su supporti lignei, diligentemente preparati con uno spessore di mestica bianca di gesso e colla forte.

³⁰⁴ F. MARIGA, *La Cena di S. Gregorio Magno nell'ex refettorio del convento di Monte Berico*, in «La Voce dei Berici», 11 dicembre 1988.

³⁰⁵ s.a., *Memoria di Paolo Veronese*, in «La Voce dei Berici», 4 dicembre 1988.

Nel XVI secolo Lodovico Dolce, nel suo *Dialogo della pittura* (1557), parlò delle reazioni dei contemporanei alla pala così scrivendo:

*I pittori goffi e lo sciocco volgo, che insino allora non avevano veduto altro che le cose morte e fredde di Giovanni Bellini, di Gentile e del Vivarino, le quali erano senza movimento e senza rilievo, dicevano della detta tavola un gran male. Raffreddatasi l'invidia, cominciarono le genti a stupir della nuova maniera trovata in Venezia da Tiziano*³⁰⁶.

Nel preparare il progetto dell'*Assunta*, Tiziano era consapevole della grande occasione affidatagli e decise di rompere con gli schemi delle pale d'altare veneziane e di lasciarsi ispirare dalle innovazioni che provenivano da Roma, a lui note solo in maniera indiretta non essendosi ancora recato nella città eterna. Negli apostoli fece infatti emergere l'esaltazione plastica tipica di Michelangelo, Maria sulle nuvole era caratterizzata dall'eleganza esemplare di Raffaello e la lunetta presentava il caratteristico sfumato leonardesco. Per tali innovazioni i frati valutarono di rifiutare l'opera. Appresa la notizia, l'ambasciatore austriaco Girolamo Adorno, emissario dell'imperatore Carlo V, si offrì immediatamente di acquistarla. Fu così che i frati, riconoscendo di aver sottovalutato il lavoro di Tiziano, cambiarono idea e decisero di tenere l'opera (decisione motivata anche dal fatto che, pacatasi l'invidia nei confronti dell'artista codorino, a poco a poco la gente cominciò a stupirsi della maniera trovata a Venezia da Tiziano e tutti i pittori di lì in poi cominciarono ad imitarla. Inoltre, non c'era gentiluomo a Venezia che non volesse un ritratto o altra invenzione di sua mano)³⁰⁷.

Collocata nell'abside il 19 maggio 1518, la pala era composta da ventidue tavole di cedro, dello spessore di 33 mm, poste orizzontalmente e tenute insieme da una solida parchettatura di larice (secondo Antonio Lazzarin, fu Tiziano stesso a eseguire la costruzione del supporto ligneo curandone ogni particolare). Dal punto di vista iconografico, l'opera fu pensata su tre ordini: in quello superiore il Padre Eterno va incontro alla Vergine attirandola a sé con uno sguardo d'amore, quest'ultima si trova nella parte centrale nell'atto di essere assunta in cielo immersa in un fulgore di luce e

³⁰⁶ L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari, 1962, pp. 141-206.

³⁰⁷ *Ibidem*.

circondata da una folla di angeli, mentre invece in basso ci sono gli apostoli, stupiti ed agitati per l'avvenimento. Sempre secondo il restauratore padovano, l'opera giunse ai suoi giorni in discrete condizioni di conservazione³⁰⁸, nonostante le numerose vicissitudini subite dal prezioso dipinto nei duecento anni precedenti e nonostante i numerosi spostamenti dal suo luogo d'origine.

Partendo dal 16 maggio 1797 si possono infatti ripercorrere le vicende conservative della pala tizianesca. È questa la data in cui venne sottoscritto a Milano, tra i rappresentanti veneziani e i generali dell'esercito napoleonico della repubblica francese, un trattato di pace tra Venezia e la Francia. Dei tredici articoli, cinque stabilivano la cessione alla Francia di tre milioni di lire torinesi, di attrezzature di marina, di cinque navi, di venti dipinti e cinquecento manoscritti «au choix du Général en chef», cioè Napoleone, da consegnarsi ai commissari destinati a questo scopo³⁰⁹. La scelta dei dipinti da spedire a Parigi avvenne tra la fine di giugno e l'agosto del 1797 e ad assistere i commissari francesi fu scelto dalla Municipalità il pittore e restauratore Pietro Edwards, che a partire dal 1778 aveva diretto un laboratorio di restauro per le «pubbliche pitture» presso il convento dei Santi Giovanni e Paolo³¹⁰. Infatti Venezia, a partire dal Settecento, aveva iniziato sempre più ad interessarsi alla tutela delle proprie opere grazie all'attenzione di estimatori e scultori anche stranieri in Italia e della sempre più frequente esportazione all'estero di oggetti d'arte. Presero così vita una serie di provvedimenti, tra cui la nomina di Anton Maria Zanetti quale incaricato della catalogazione delle opere e la nascita del primo laboratorio pubblico di restauro, della cui direzione fu incaricato proprio Pietro Edwards³¹¹. Edwards, già protagonista della scena artistica veneziana, nel settembre 1778 fu nominato Ispettore Generale della Restaurazione e in quanto tale fece operare nel laboratorio istituito nel

³⁰⁸ A. LAZZARIN, *Restauro dell'Assunta di Tiziano in S. Maria Gloriosa dei Frari*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti Volume XC (1977-78) – Parte III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, Società cooperativa tipografica, Padova, 1978, p. 147.

³⁰⁹ I. CECCHINI, *I Frari senza l'Assunta. Le vicende del trasferimento della pala di Tiziano alle Gallerie dell'Accademia nel 1816-1817*, in *Canova, Tiziano e la Basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*, a cura di Catra E., Collavizza I., Pajusco V., Zel Edizioni, Treviso, 2017, p. 82.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Egli fu destinato a ricoprire sino alla morte (1821) un importante ruolo nella conservazione e tutela delle opere, e questo a partire dal 1767, quando divenne membro del Collegio dei Pittori. Nove anni dopo, nel 1776, divenne presidente dello stesso Collegio e si iscrisse all'Accademia di Belle Arti, sebbene appena due anni prima avesse lottato per il trionfo del Collegio dei Pittori a danno dell'Accademia stessa. Copri la carica di presidente fino al 1778, quando lasciò l'incarico, per divenire Segretario del Collegio.

G. MAZZAFERRO, *Between Republic, Napoleon and Austrian Empire -Pietro Edwards, Inspector General of the Fine Arts in Venice*, in *ABAV, Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di A.G. Cassani, editori Laterza, Bari, 2018.

convento dei Santi Giovanni e Paolo i migliori pittori restauratori di Venezia, affidando a ciascuno di essi un ruolo diverso (fra le personalità di cui l'Edwards si avvale emergono i nomi di Giuseppe Bertani, Niccolò Baldassini, Giuseppe Diziani). Egli esaminava attraverso delle relazioni (*referte*) lo stato di conservazione delle opere per progettarne l'intervento più adatto, inventò un sistema di classificazione dividendole in tre gruppi a seconda del loro stato di conservazione (quadri dall'estremo bisogno, dal grave bisogno, dal minore bisogno) determinando così anche il costo dell'operazione e si occupò di controllare e migliorare la qualità degli interventi selezionando i restauratori e vincolandoli al rispetto di condizioni definite da due decaloghi elaborati da lui stesso (un decalogo elencava le cose che si potevano fare, mentre invece l'altro le cose che non si potevano fare)³¹².

Tra il 1793 e il 1796, Pietro Edwards fu dunque Presidente dell'Accademia, Segretario del Collegio dei Pittori e Ispettore del Restauro³¹³. Nel 1797, fu incaricato di assistere i Commissari della Repubblica francese sulla scelta delle opere da requisire³¹⁴. I pittori Jean-Simon Barthélemy e Jacques Pierre Tinet incaricati di scegliere le opere d'arte, Gaspard Monge e Claude-Louis Berthollet incaricati della selezione di libri e manoscritti. Il compito di Edwards si limitò per lo più a una presa d'atto delle scelte fatte dai francesi. Infatti, in un memoriale presentato alla Municipalità, Edwards sottolineò come i commissari avessero scelto senza la sua approvazione la grande tela con il *Convito in casa di Levi* di Paolo Veronese (restituito poi all'inizio del secondo regime austriaco) dal refettorio del convento dei Santi Giovanni e Paolo. Tuttavia, non osò sollevare obiezioni per paura che i commissari lasciassero il *Convito* e prendessero invece l'*Assunta*, intorno alla quale «si era pur anco discusso il pensiero»³¹⁵.

³¹² M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro...*, pp. 134-138.

³¹³ Avvertita la necessità di una risoluzione delle fratture storiche tra il Collegio dei Pittori e l'Accademia, programmò di trasferire il controllo di quest'ultima allo stesso Collegio. Ciò avrebbe assicurato il monopolio dell'istituto sotto due aspetti: da un lato, sull'insegnamento e l'ammissione degli alunni (con il ritorno al *numerus clausus* basato su criteri di censimento e merito), e dall'altro sull'esercizio della professione. Questo tentativo di riforma ebbe come conseguenza la nomina di Pietro a Ispettore Generale delle Belle Arti nel 1791 e la sua successiva promozione a Presidente dell'Accademia dal 1793 al 1796.

G. MAZZAFERRO, *Between Republic, Napoleon and Austrian Empire -Pietro Edwards, Inspector General of the Fine Arts in Venice*, in *ABAV, Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di A.G. Cassani, editori Laterza, Bari, 2018.

³¹⁴ Incarico che conservò anche sotto gli austriaci e sotto il Regno italico, durante il quale fu denominato "conservatore dei depositi demaniali".

G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, p. 11.

³¹⁵ I. CECCHINI, *I Frari senza l'Assunta...*, p. 83.

Passato il pericolo francese, si entrò sotto il dominio austriaco, e fu allora che la questione della rimozione della pala tizianesca si ripropose. I decreti promulgati in Veneto tra il 1806 e il 1810 prevedevano la soppressione di conventi, congregazioni religiose, e ogni tipo di sede dei passati governi con l'obiettivo di rendere demaniali tutti i beni e le proprietà delle istituzioni soppresse. Si dava così avvio a una enorme concentrazione di opere d'arte, che venivano fatte confluire nel deposito provvisoriamente istituito nella ex Scuola grande di San Giovanni Evangelista, mentre quelle di autori più prestigiosi e quelle provenienti da Palazzo Ducale venivano collocate nei locali della ex Commenda di Malta. Nel 1807 fu rifondata l'Accademia di belle arti, e vi fu l'emergenza di dotare la nuova istituzione di opere da esporsi in un museo e da far studiare agli allievi. Erano ritenuti indispensabili sia esemplari della scuola veneta sia opere di vari artisti italiani (su modello dell'accademia d'arte di Milano), ma la vecchia Accademia settecentesca portava in dote solo un ristretto gruppo di quadri locali, per lo più donati dai docenti, cui si aggiungevano la raccolta di calchi in gesso da sculture classiche di Filippo Farsetti e pochi modelletti in creta degli allievi. Fu con il secondo presidente della nuova accademia veneziana, il conte Leopoldo Cicognara, subentrato ad Alvise Pisani nel febbraio del 1808, che imprese una direzione precisa alle raccolte accademiche veneziane. Cicognara aspirava ad una raccolta di più stili e scuole, da attuarsi anche con scambi tra le diverse istituzioni sul territorio veneto in quanto era questo quello che si voleva dare agli allievi dell'accademia: un'idea della scuola Veneta. Inoltre Cicognara, pur di arricchire le collezioni, sviluppò l'idea di trasferire in Galleria tutte le opere che a seguito delle soppressioni napoleoniche si trovavano ancora *in situ* e che erano bisognose di migliore ricovero. Con questa logica, nel giugno 1812, fece redigere all'Edwards un rapporto sulle pale d'altare nella chiesa di San Giobbe in cattive condizioni di conservazione, e gli fece studiare la possibilità di trasferire l'*Assunta* di Tiziano presso le Gallerie, giustificando così la sua richiesta:

[...] La celebratissima tavola dell'Assunta esistente nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, una delle più ammirabili opere dell'insigne Tiziano, meriterebbe per certo di venir tolta alla presente oscurità, e trasferita a miglior luce in questa R.

*Accademia per essere giudiziosamente risarcita, ed esposta poscia alla contemplazione di questi studenti della Pittura*³¹⁶.

In effetti, già nel 1566 Giorgio Vasari annotava che il dipinto si vedeva poco; Anton Maria Zanetti affermava:

*Il tempo rispettò questo bell'esempio della buona imitazione della verità, ma del resto di quest'opera ne fa troppo barbaro e tristo governo [...]. Ad onta del lume contrario e del fosco velo, con cui il tempo ingombrò questa pittura, si giunge a vedere ch'essa è dipinta d'un carattere assai grande, che vi sono delle bellissime teste; e ch'è una delle maggiori opere di Tiziano, fatta certamente nel fervore degli anni suoi. Quella grandezza nulladimeno di stile, che dava pregio all'opera, e molto ben conveniva alla vastità del sito in cui doveva essere posta, produsse mal effetto nella fantasia di chi la fece dipingere; essendo gli occhi allora comunemente avvezzi a veder figure appena grandi come il naturale, o più picciole. Ma chi ne conosceva il merito esibì per essa gran apprezzamento; e trasse chi mal pensava d'errore*³¹⁷.

Il precario stato di conservazione fu annotato anche da Charles de Brosses il quale, riferendosi all'*Assunta* nel 1739 parla di:

*Opera ammirevole ma trascurata, molto annerita, collocata in un buco in cui non si riesce mai a vederla*³¹⁸.

Nel maggio 1815 Cicognara così scriveva al governo austriaco per ottenere dei fondi per rimuovere da San Giobbe delle pale di Bellini e di Carpaccio e per trasferire l'*Assunta* alle Gallerie:

Minaccia gravissimi danni, ed è anche inferiormente abbruciata dalle candele del maggior altare ove fu finora mal custodita, per la qual tavola venne già proposta una sostituzione nobilissima e opportunissima di altro gran quadro dello stesso soggetto,

³¹⁶ *Ivi*, p. 87.

³¹⁷ A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Stamperia di Giambattista Albrizzi, Venezia, 1771, pp. 109-110.

³¹⁸ C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia...*, p. 135.

di quasi identica misura, e di pennello assai distinto”, così proponendo di esporre il dipinto “nel prospetto della Sala d’esposizione a quest’Accademia, e ciò per due ragioni. Primo perché di facile accesso e trasporto per ampio luogo trattandosi di gran tavola a cui è uopo, come ad ogni antica pittura, dar poco sentimento; in secondo luogo perché non sarebbe inopportuno che il pubblico in occasione della pubblica esposizione che succede in agosto, vedesse ora da vicino l’enormità dei danni di questa sublime opera, e rilevasse così giustificati i motivi di risarcirla, impedirne l’ultimo guasto, e portarla a quel favorevole punto di luce che non ha mai goduto³¹⁹.

Fu così che l’*Assunta* vide il suo primo spostamento dai Frari nel 1816, quando per intercessione del presidente Leopoldo Cicognara passò alle Gallerie dell’Accademia per essere esposta fra i dipinti dei grandi protagonisti della pittura veneziana del Cinquecento, venendo all’interno dei Frari sostituita dall’*Assunta* di Giuseppe Porta Salviati. Come dovesse apparire la sala in cui era esposta l’*Assunta* di Tiziano, lo documenta con precisione quasi fotografica un dipinto di Giuseppe Borsato, eseguito nel 1822³²⁰ (fig. 17). All’opera tizianesca si assicurava così il restauro, la conservazione, e una migliore possibilità di studio e di visione rispetto a quella avuta sino ad allora nella sede originaria. Leopoldo Cicognara, prima di esporla al pubblico, ritenne però opportuno farla restaurare dal Serena che, secondo l’uso dell’epoca, ritoccò svisandone alcuni particolari per nascondere alcune mancanze di colore, e infine stendendo sull’intera superficie pittorica alcune vernici giallastre, composte di resine naturali e olio cotto, allo scopo di restituire all’opera un’opinabile patina del tempo. Ciò nonostante, il dipinto spiccò ugualmente tra tutte le altre opere d’arte, tanto che il Cicognara, nel maggio 1817, scriveva all’amico Antonio Canova:

Vedrete un salone immenso di grandissime opere antiche, il più bello che si sia in Europa, ma l’Assunta dei Frari è il solo quadro da contrapporre alla Trasfigurazione di Raffaello se non che io, povero diavolo, lo vedo più bello³²¹.

La prima volta che i visitatori ebbero modo di ammirare la pala del Tiziano nelle sale delle Gallerie dell’Accademia era il 10 agosto 1817: fu proprio a partire da questa sua

³¹⁹ I. CECCHINI, *I Frari senza l’Assunta...*, p. 90.

³²⁰ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell’Accademia di Venezia...*, p. 11.

³²¹ A. LAZZARIN, *Restauro dell’Assunta di Tiziano...*, pp. 145-156.

esposizione che l'opera divenne un punto di riferimento miliare della produzione giovanile di Tiziano, fino a diventarne l'immagine più nota.

Il dipinto rimase alle Gallerie per più di un secolo fino a che, con la Prima Guerra Mondiale, ebbe luogo la seconda rimozione dell'opera. Messa in apposita cassa e coperta di sacchi di sabbia, dalle Gallerie dell'Accademia fu spedita via fiume a Cremona il 12 marzo 1917 per essere collocata nella Pinacoteca del Museo Civico "Ala Ponzone" per motivi di salvaguardia. In seguito alla disfatta di Caporetto, nel marzo del 1918, venne spedita a Pisa e collocata nel Palazzo Reale. A guerra finita, nel dicembre 1919, l'*Assunta* ritornò direttamente ai Frari per interessamento del sindaco Grimani³²², lasciando così lo spazio precedentemente occupato alle Gallerie dell'Accademia³²³. L'inaugurazione della tavola sull'altare originario ebbe luogo con una cerimonia nel marzo successivo.

Dopo appena vent'anni, a causa del secondo conflitto mondiale, l'*Assunta* fu ancora disancorata dalla sua cornice d'origine, rimessa nel cassone (non prima di aver applicato dei veli di protezione nelle zone in cui si erano riscontrati sollevamenti di colore), e portata al sicuro nella Villa reale di Strà. Moschini, che viaggiò insieme alla pala dall'imbocco in laguna a Fusina fino a Stra, si assicurò che una volta arrivata a destinazione, l'opera venisse collocata nell'ambiente ad essa più adatto³²⁴. Passarono come un incubo i lunghi anni di guerra, e finalmente la grandiosa pala tornò nell'abside dei Frari il 13 agosto 1945. L'opera, pur sfuggita alla violenza della guerra, incominciò a mostrare inequivocabili segni di deterioramento³²⁵. Molto preoccupante risultava l'azione disgregatrice dei tarli sul supporto ligneo e sulla superficie pittorica con conseguente caduta del colore. La Soprintendenza alle Gallerie segnalò il caso al Ministero della Pubblica Istruzione che, dopo qualche tempo, deliberò che l'Istituto centrale del restauro prendesse provvedimenti contro l'attacco xilofago. I tecnici di Roma, nel 1964, costruirono *in situ* un'incastellatura che chiudeva ermeticamente l'intera opera e in essa immisero del bromuro di metile. Il trattamento, tuttavia, non si rivelò sufficiente, infatti pochi mesi dopo, grazie ai periodici controlli ottici e fotografici, si constatò che il tarlo aveva ripreso ad agire. Risultò inoltre che la tavola si era curvata all'indietro nella parte superiore e che in quattro connessioni su ventuno

³²² E. FRANCHI, *I viaggi dell'Assunta*, Edizioni Plus, Pisa, 2010, p. 88.

³²³ G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, p. 16.

³²⁴ E. FRANCHI, *I viaggi dell'Assunta...*, p. 118-119.

³²⁵ *ivi*, p. 151.

si erano aggravate le già rilevanti fessurazioni. Furono questi i motivi che indussero il soprintendente Francesco Valcanover a rivolgersi ad Antonio Lazzarin, in una lettera del 26 ottobre 1972, nella quale gli si chiedeva una perizia sullo stato conservativo dell'Assunta e lo si pregava di proporre il modo per debellare definitivamente l'attacco xilogafo e quindi effettuare un accurato restauro. La lettera così recitava:

La prego di farmi avere al più presto un preventivo per il restauro completo del Crocifisso ligneo che si trova nella sala del Capitolo [...] della Basilica dei Frari. La prego inoltre di provvedere, con una certa urgenza, di fissare alcuni sollevamenti che si sono verificati sul polittico del Vivarini. Infine c'è da pensare ad una efficace disinfestazione dell'Assunta per la quale La pregherei di presentare una dettagliata relazione sullo stato attuale e sul tipo di intervento che Lei proporrebbe³²⁶.

Dopo un attento esame e opportune prove di laboratorio, Lazzarin confermò l'improrogabile necessità di un intervento radicale da condursi in un laboratorio attrezzato e la sua relazione non tardò a essere inviata alla Soprintendenza. Ecco cosa replicò Lazzarin in data 27 dicembre 1972 alle richieste di Valcanover:

[...] Nella grande tavola c'è un risveglio impressionante del tarlo su quasi tutta la superficie. Come si sa, il tarlo, prima di agire in superficie, agisce nell'interno, scavando una rete di gallerie. Pertanto l'interno della tavola, a lungo andare, diventa come una spugna con l'inevitabile pericolo che la mestica affossi tirandosi dietro il colore e provocando la caduta di esso. A mio giudizio è necessario, dalla parte del dipinto, agire presto, a tappeto e in profondità con iniezioni di essenza di petrolio. Dopo questa operazione preliminare, bisogna agire da tergo. In primo luogo deve essere scrupolosamente aspirata tutta la polvere che si è andata depositando negli anni, sia sulla tavola che sulla parchettatura in quanto la polvere, com'è noto, favorisce gli insetti. Va ancora pulita con un mezzo meccanico la superficie della tavola, al fine di aprirne i pori così che la colatura di liquido antitarlo penetri fino a $\frac{3}{4}$ dello spessore della tavola stessa. Quando il disinfestante avrà compiuto i suoi effetti, sarà necessario praticare in tre volte e a distanza di tempo delle imbevute di resina naturale. Solo così il legno tornerà nutrito e riacquisirà in parte le sue naturali proprietà perdute durante i secoli. Il legno [...] nutrito con la resina sarà meno

³²⁶ ASDRMV, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Disinfestazione dai tarli dell'Assunta di Tiziano.

sensibile agli sbalzi del clima con grande vantaggio della mestica e del colore. Per la perfetta riuscita di dette operazioni è consigliabile che la tavola venga posta in posizione orizzontale. Per quanto riguarda la parchettatura, è necessario effettuare un controllo per verificarne la statica e per sostituirla gli elementi eventualmente intaccati dal tarlo. La superficie dipinta non abbisogna di un restauro vero e proprio. Nella parte inferiore, sulla destra, c'è del colore sollevato ed urge il suo rassodamento. La statica generale del colore è buona. Si rende necessaria solo l'asportazione della polvere dello smog, una disossidazione e due verniciature³²⁷.

Accettata questa perizia, ai primi di gennaio del 1974 l'Assunta fu consegnata nelle mani di Lazzarin. Ebbe così inizio un lungo lavoro di restauro che si sarebbe protratto per circa 7 mesi nel laboratorio appositamente allestito per lei nella stessa abside della Basilica dei Frari per evitare traumi dovuti soprattutto al cambiamento di microclima³²⁸. Francesco Lazzarin, figlio del restauratore, ha raccontato nel corso di un colloquio finalizzato alla stesura di questo lavoro, che una parte della Basilica dei Frari era stata appositamente chiusa per eseguire questo restauro, ma numerosissimi erano i turisti che entravano in Basilica solo per ammirare la pala tizianesca, inconsapevoli del fatto che un intervento manutentivo era in corso.

Come primo intervento, Lazzarin rimosse la polvere dalla superficie pittorica con panni imbevuti di acqua distillata, poi, una volta individuate le gallerie dei tarli, iniettò in ciascuna di esse una miscela disinfettante antitarlo (a detta del figlio, ideata dallo stesso Antonio in collaborazione con il chimico delle Gallerie Lorenzo Lazzarini e composta da petrolio, xilolo, novoxil e Dovicil S13 antibatterico diluito in petrolio all'1%). In seguito, fissò il colore sollevato e applicò delle carte spia per il lavoro di disinfestazione da eseguire sul retro. A questo punto infatti la pala fu girata a faccia in giù e posta su un apposito supporto accuratamente imbottito per continuare nell'importante lavoro di disinfestazione. Terminata questa prima fase, furono controllati i ventuno incollaggi delle ventidue tavole che componevano il supporto ligneo dell'opera: quattro di essi erano staccati e furono riuniti con innesti di legno tenero. Furono poi controllate, e in parte sostituite, le code di rondine, innestate nelle tavole. L'opera fu controllata per tutti i suoi quasi sette metri di altezza, studiando i tre

³²⁷ ASDRMV, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Disinfestazione dai tarli dell'Assunta di Tiziano.

³²⁸ *Venezia restaurata 1966-1986...*, p. 196.

“longheroni”³²⁹ di larice originali e le “castagnole” che tenevano fissati i longheroni alle tavole. I tre longheroni risultarono sani, diversamente dalle castagnole, numerose delle quali dovettero essere sostituite e fissate alla tavola con colla acrilica e viti di ottone. Con sollievo si constatò che i tarli avevano danneggiato complessivamente solo quattro zone abbastanza limitate al bordo della pala. Là però avevano ridotto il legno come una spugna. Queste zone così ammalorate furono risanate asportando il legno corroso fino a 12 mm dalla mestica, immettendo successivamente resina e chiudendo con innesti di legno dolce disinfettato fino a raggiungere i 33 mm di spessore della pala. Compiuta questa prima operazione, il restauratore eliminò la curvatura della parte centinata della pala aggiungendo per tutta la lunghezza della centina due nuovi mini-longheroni con castagnole, sistemati nell’interspazio tra i longheroni originali. Infine, sui ventuno congiungimenti delle tavole, furono fissati dei vergoni di legno tenero, in modo che se si fossero rese necessarie altre rimozioni dalla sede, tutte le congiunzioni sarebbero risultate rinforzate e si sarebbero impediti altri distacchi.

Per facilitare la disinfestazione, fu necessario pulire ancora con particolare attenzione la superficie lignea, con una leggera raschiatura per asportare tutta la polvere annidatasi. Fatto questo, furono effettuate due abbondanti imbibizioni con morbidi pennelli e panni bianchi intrisi di miscela antitarlo. L’operazione avvenne in due tempi a distanza di 40 giorni. Francesco Lazzarin ricorda infatti che, dopo la prima infiltrazione, la superficie rimase coperta ed ermeticamente chiusa per un mese, per evitare una rapida volatilizzazione della miscela. In tutto furono impiegati quarantotto litri di materiale, che fu assorbito fin quasi alla mestica, come testimoniarono le carte incollate sul colore. Terminata anche questa fase e opportunamente attesa la lenta essiccazione delle tavole, furono effettuate altre due imbibizioni di materiale liquido a base di resine naturali per nutrire il legno: in tutto, per saturare la tavola, ne occorsero ventidue chili. E con questo il restauro conservativo ebbe termine. La tavola, nuovamente girata, con la superficie dipinta verso l’alto e liberata dalla carta spia, era pronta per il delicato lavoro di pulitura che doveva rimuovere i restauri dell’Ottocento e le successive verniciature, della cui esistenza si era avuta scientificamente conferma dalle accurate stratigrafie di Lazzarini. Furono queste ultime utili per studiare il materiale usato dall’autore e predisporre così il solvente più adatto per sciogliere ridipinture, vernici, sporco di ogni genere senza intaccare il colore originale. Si venne

³²⁹ Membrature resistenti disposte in senso longitudinale rispetto alla struttura di cui fanno parte. Svolgono una funzione di rinforzo delle terga.

così a scoprire che, sulla preparazione di gesso e colla forte, Tiziano si servì di colori contenenti olio di lino. Passato il panno imbevuto di acqua distillata per togliere la polvere, si procedette poi con un pennello a tampone e batuffoli di cotone: la pulitura durò venti giorni, e fece emergere tutte le mancanze di colore, l'immenso numero di buchi dei tarli e anche una bruciatura prodotta da una candela. Le lacune di colore e i buchi causati dagli insetti xilofagi furono stuccati con gesso e colla, badando a non coprire il colore originale. Poi, ogni stuccatura venne scrupolosamente intonata al colore circostante con la tecnica dell'acquerello. Come la pulitura anche il lavoro di ritocco fu lungo e laborioso perché, nell'intonare le mancanze di colore, occorreva rispettare la trasparenza, caratteristica tipica di quest'opera. Seguì infine la diluita verniciatura, stesa in 3 tempi, usando vernice diluita con essenza di trementina Carlo Erba³³⁰ (figg. 18-19).

A restauro ultimato, Lazzarin ci tenne a specificare che nel tempo si sarebbero resi necessari periodici controlli alla pala, così da evitare i danni causati da un nuovo flagello: lo smog.

L'amore, la dedizione, la maniera meticolosa di procedere e il salvataggio straordinario dell'opera testimoniano il trasporto del restauratore per la pala tizianesca; difatti il figlio Francesco Lazzarin dichiara che quello dell'*Assunta* è stato l'intervento che nel corso degli anni ha dato maggiore soddisfazione al padre, il quale tenne anche una serie di conferenze in merito. Lo confermano le stesse parole di Antonio Lazzarin quando, a fine relazione di restauro, così afferma:

Ecco finalmente il volto della grande protagonista di questa opera. E qui mi sia concesso di ricordare l'emozione provata quando mi trovai a tu per tu con questo volto. Sentivo la tremenda responsabilità di avere tra le mani un capolavoro che onora tutta l'umanità [...]. Desiderai lavorare sul volto della Vergine di sera, dalle 9 alle 11, nel perfetto silenzio, con la sola compagnia di un frate che lontano suonava all'organo. Non si rida se dico che, negli inevitabili momenti di dubbio, mi è sembrato di sentire alle spalle lo spirito rassicurante di Tiziano³³¹.

³³⁰ A. LAZZARIN, *Restauro dell'Assunta...*, pp. 145-155.

³³¹ *Ivi*, p. 156.

Un articolo del 19 luglio 1974 ci informa del ritorno dell'*Assunta* alla sua posizione originale³³².

Lazzarin dichiarò che, nei primi tempi in cui la pala fu esposta dopo il restauro, egli si mescolava tra la folla per conoscere il parere sulla “nuova” *Assunta* e, con gioia, si rendeva conto che il lavoro di tanti mesi aveva ricevuto la più gradita delle ricompense nelle entusiastiche espressioni di consenso.

A pochi anni dalla fine del restauro dell'*Assunta*, Lazzarin ricevette l'incarico di restaurare un'altra opera del Tiziano, sempre proveniente dalla Basilica dei Frari: si trattava della *Pala Pesaro*. Era infatti il 1977 quando la Soprintendenza alle Gallerie gli affidò tale compito, questa volta da condurre nel laboratorio delle Gallerie dell'Accademia.

L'opera in questione fu commissionata a Tiziano il 24 aprile 1519 da Jacopo Pesaro, domenicano, eletto vescovo di Pafos (isola di Cipro) nel 1495 e nominato nel 1501 Legato pontificio, dopo esser rimasto meravigliato dalla pittura innovatrice dall'artista espressa nell'*Assunta*. Nella pala volle fosse ricordata la conquista di Santa Maura (battaglia del 30 agosto 1502 che vide le galee papali da lui comandate sconfiggere i Turchi) e che fossero ritratti i suoi consanguinei dinanzi alla Vergine ed ai Santi Pietro, Francesco e Antonio. In basso a sinistra figura lo stesso committente Jacopo Pesaro, affiancato da un guerriero vittorioso. Anche per questa pala, Tiziano optò per uno sviluppo in senso moderno del tema della pala d'altare: la Madonna è infatti in posizione non frontale e al centro, ma di tre quarti e decentrata a destra, come se una finestra fosse aperta sulla navata sinistra e rivelasse un altare posto nella stessa direzione dell'altare maggiore. Lo spazio si dilata in tutte le direzioni, come suggeriscono le due poderose colonne e le immagini dei santi e dei committenti, tagliati in parte fuori dalla scena. I santi sono rappresentati senza alcuna gerarchia, in modo molto naturale³³³.

L'opera fu dipinta su tre tele di lino verticalmente cucite fra di loro alla cimosa, di struttura molto fine. La preparazione per la pittura era composta di gesso e colla leggermente ambrata con terra gialla, stesa in due riprese, come è assicurato dallo

³³² Mentre invece un piccolo carteggio recante la data 15 dicembre 1975 ci notifica la conferenza tenutasi nell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto dal sovrintendente Francesco Valcanover sul tema dell'*Assunta* dei Frari e il suo recente restauro.

ASDRMV, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Disinfestazione dai tarli dell'*Assunta* di Tiziano.

³³³ A. GENTILI, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano, 2012, pp. 99-100.

spessore della materia (Tiziano inizialmente dipingeva affreschi e tavole e solo in un periodo successivo optò per tele di trama più grossa usando colori più diluiti). A differenza dell'*Assunta*, la composizione della *Pala Pesaro* fu il frutto di una ponderata meditazione che durò ben sette anni³³⁴, durante i quali l'artista ricercò più volte la soluzione migliore per una perfetta inquadratura dei personaggi. La pala tenne infatti occupato Tiziano per molti anni, dalla primavera del 1519 al maggio 1526, e più precisamente in tre momenti fondamentali: nel 1519, nel 1522 e nel 1525-26. Le pause di tempo nella esecuzione del dipinto trovarono conferma in radiografie e stratigrafie che fornirono la prova dell'esistenza di numerose sovrapposizioni, comunemente chiamate "pentimenti", in particolare in corrispondenza della partitura architettonica³³⁵. Tiziano infatti, seppur raramente, abbozzava l'impianto generale o certi dettagli di suoi dipinti. Indenni da ridipinture erano invece le figure sacre e profane. Questo ci indica come probabilmente Tiziano, dopo aver portato a termine l'invenzione architettonica, si fosse applicato ai gruppi figurali³³⁶. Ma i critici si concentrarono in realtà sulla vivacità dei contrasti cromatici e sulla intensità chiaroscurale. Così nel Seicento il Ridolfi, dopo aver descritto l'opera come "delicata e finita" mise in evidenza "il moto e il girar de' lumi dei tre Senatori, se non fossero in meditazione" nel gruppo dei Pesaro, ai quali Tiziano "infuse lo spirito con i colori"³³⁷. Nel Settecento, nel suo *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Zanetti ammirò:

Un'altra bellissima opera di Tiziano della migliore età. Avvia essa la Santa Vergine col puttino [...]. Due osservazioni principalmente sono da farsi in questa pittura: la prima è circa l'effetto de' contrapposti, che singolarmente si mostra nella figura della Beata Vergine, i panni della quale contribuiscono meravigliosamente a far risplendere, e a invaghire il puttino che tiene in collo, e a dargli un naturalissimo rilievo, e morbidezza. Perciocchè il bianco panno vicino alle carni cagiona in esse un saporito calore; comechè dipinte siano con colori assai semplici, e la studiata forza

³³⁴ A. LAZZARIN, *Restauro della Pala Pesaro*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*. Volume CI (1988-89) – Parte III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti. Società cooperativa tipografica, Padova, 1990, p. 22.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ F. VALCANOVER, *La Pala Pesaro*, in *Quaderni della soprintendenza ai beni artistici storici di Venezia* – n.8 (con note tecniche di L. Lazzarini), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Venezia, 1980, p. 62.

³³⁷ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Società multigrafica editrice Somu, Roma, 1965, pp. 163-164.

*del panno rosso, e dell'altro azzurro facendo campo a esse carni, dà loro intera rotondità [...]. L'altra osservazione dee farsi intorno alla semplicità artificiosa del comporre Tizianesco. Le figure de' signori, tutte poste quasi in un'istessa azione, e vestite d'un abito medesimo, divote tutte con decoro, era cosa assai difficile l'aggrupparle insieme con quella discreta varietà, e sempre vera, di cui usò quivi Tiziano*³³⁸.

Questo ci testimonia come nel XVIII secolo la pala fosse ancora leggibile nei suoi valori cromatici e luministici, avendo da poco subito l'intervento di restauro di Giuseppe Bertani che l'Edwards ricorda essere avvenuto verso il 1752, anche se non se ne conosce l'entità. L'unica testimonianza che abbiamo sono le parole dello stesso Edwards:

*La tela fu dissepellita da tenebre e risarcita nei guasti simili a quelli che tutt'ora involgono la disgraziata compagna (l'Assunta)*³³⁹.

Di parere diverso era nel 1858 lo Zanotto, il quale riconobbe nella pala:

*Una conservazione non tanto facile a rinvenirsi nelle opere antiche. Ebbe un restauro per mano di Giuseppe Bertan il quale levò le brutture della polvere e dell'incenso. Di questi anni fu poi nuovamente detersa per opera del professor Paolo Fabris, conservatore del Palazzo Ducale, il quale fece spiccare i pregi della originalità singolare*³⁴⁰.

Sembrerebbe che l'intervento di Fabris del 1842 si fosse reso necessario per un improvviso peggioramento dello stato di conservazione della pala. Questa infatti, nel 1833, risultò inglobata in un elenco di “opere classiche di pittura bisognose di restauro”. Conoscendo la metodologia d'intervento del Fabris, poco portata alla conservazione dei restauri precedenti e propenso all'integrazione e al restauro mimetico, si può supporre che a quest'altezza poco fosse rimasto del restauro Bertani e che al Fabris si debbano le integrazioni delle lacune, le “correzioni” del testo

³³⁸ A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana...*, pp. 110-111.

³³⁹ F. VALCANOVER, *La Pala Pesaro...*, p. 63.

³⁴⁰ *Ibidem*.

tizianesco e la loro armonizzazione mediante una velatura a vernice stesa in modo uniforme su tutta la superficie. Lo si deduce dalle osservazioni contenute nel rapporto steso il 29 dicembre 1842 dalla Commissione Provinciale delle Belle Arti, al termine del restauro della *Pala Pesaro*:

*Giunta al suo termine la pulitura, specialmente nell'area della pala rappresentante la Vergine colla Famiglia Pesaro di Tiziano, e avendo rimesso del colore ove mancava, si ridonò al complesso del dipinto la giusta armonia*³⁴¹.

Solamente di carattere conservativo fu il restauro condotto per la seconda volta dal Fabris in Palazzo Ducale nell'estate del 1882, occasione nella quale furono stese altre verniciature, che con il passare degli anni divennero opache, alterando la policromia dell'opera e rendendo pertanto necessario un altro intervento, quello affidato al restauratore padovano Lazzarin. Quest'ultimo ebbe modo di affermare che, quando gli fu proposto nel 1977 di restaurare la *Pala Pesaro* ai Frari, fu immensamente felice di tornare al "suo" Tiziano, dopo la parentesi avuta con altri grandi della pittura veneta. In realtà il restauratore era già stato contattato precedentemente per questa operazione, come testimonia il suo preventivo del 19 settembre 1976 indirizzato alla Soprintendenza:

*Per la doppia foderatura, fissatura del colore, rimessa nuovo telero, accurata pulitura di ridipinture, leggero restauro condotto con speciali acquerelli e riverniciature varie, la spesa (salvo gravi imprevisti durante la pulitura) si aggirerà tra le lire 4.600000 = 5.000.000 iva esclusa. È pure esclusa la spesa del nuovo telaio*³⁴².

E solo con una lettera del 4 marzo 1977 veniamo a conoscenza che in questa data la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia:

Prende in consegna dal Rev.mo Parroco della Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia, la Pala Pesaro di Tiziano, per essere trasportata alle Gallerie

³⁴¹ *Ivi*, pp. 61-64.

³⁴² ASDRMV, Venezia Basilica di Santa Maria gloriosa dei Frari. Restauro della "Pala Pesaro" di Tiziano.

*dell'Accademia, ove sarà sottoposta all'intervento di restauro a spese del Save Venice di New York*³⁴³.

Prima della sua rimozione dal luogo d'origine, vi fu però da parte di Lazzarin un'attenta ricognizione sul dipinto, per trasportarlo solo successivamente nel laboratorio dell'Accademia. Furono fatte le radiografie e i prelievi di colore allo scopo di studiarne la stratigrafia e per avere una più perfetta conoscenza sia dello stato di conservazione sia dell'entità dei precedenti restauri. Fu constatato che il dipinto era in discreta salute, pur lamentando numerose piccole mancanze di colore e alcuni sollevamenti dello stesso, soprattutto in corrispondenza delle figure dei Pesaro, e un accentuato scollamento della vecchia fodera che comprometteva la statica del colore e della mastica sulla tela originale. Ebbe così inizio il restauro conservativo: il prezioso dipinto fu velinato mediante sottili fogli di carta giapponese e fu liberato dalla vecchia foderatura ottocentesca e dalle colle decomposte. Seguì l'accurata pulitura della tela originale dalle macchie prodotte da infiltrazioni d'acqua (causa prima della decomposizione dei collanti e dello stacco della tela di reintelaggio ottocentesca) e poi mediante applicazioni di apposito collante, fu fissata la mastica prima di eseguire la reintelaiatura e la stiratura. Trascorso il periodo di tempo necessario all'essiccazione delle colle, furono tolte le carte messe a protezione del colore, e cominciò la pulitura mediante appositi solventi, atti ad asportare vernici ossidate, ridipinture a olio che alteravano molti particolari della pala e vecchi restauri. Secondo Lazzarin, questa operazione è tra le più delicate ed emozionanti per un restauratore, perché la rimozione delle vecchie vernici e delle ridipinture consente un'autentica visione del dipinto. Dalla *Pala Pesaro* riemersero infatti l'inconfondibile timbro cromatico di Tiziano, i giochi d'ombra e di luce e alcuni particolari, come i contorni delle nuvole o il colore della croce, del tutto diversi dall'immagine giunta fino a noi dopo i restauri ottocenteschi. Ad emergere furono anche le inevitabili perdite di colore originale, che furono debitamente integrate con colori finissimi stesi con resina naturale reversibile. E dopo l'ultimo tocco ecco il dipinto tornare al suo cromatismo originale. Il volto della Vergine, fotografato da vicino e a luce radente, può far comprendere quanto fosse necessario il solo intervento di fissatura del colore. Il recupero del colore e della vivida limpidezza della luce e dell'ombra concorse a intensificare il senso di rivoluzionaria

³⁴³ ASDRMV, Venezia Basilica di Santa Maria gloriosa dei Frari. Restauro della "Pala Pesaro" di Tiziano.

novità compositiva intuita nell'Ottocento da Cavalcaselle nel suo *A history of painting in North Italy* definendola “*the most splendid and the most solemn union of composition and colour with those of perspective and chiaroscuro*”³⁴⁴ e prima sottolineata da Venturi il quale, nella sua *Storia dell'Arte Italiana*, riconosce nella Pala Pesaro “la più solenne attuazione di ritmo architettonico nell'arte di Tiziano e il maggior effetto di monumentalità ottenuto da un equilibrio prodigioso di masse d'ombre e di luce”³⁴⁵.

A pala completamente pulita emergevano alcuni punti bianchi: si trattava di nuove mestiche applicate su ogni mancanza di colore originale. A questo punto il dipinto poteva dirsi pronto per l'integrazione policroma. La superficie dipinta si presentava pressoché immune da temute abrasioni, denunciando una sola grave lacuna, di circa 10 cm² nel manto giallo (colore araldico dei Pesaro) di San Pietro e numerose ma piccole perdite nei volti della Vergine e di Francesco Pesaro e lungo i bordi della tela (figg. 20-21).

A restauro ultimato, la *Pala Pesaro* rimase nel laboratorio per oltre un mese, così da consentire al restauratore Lazzarin di eseguire i necessari controlli:

*Controlli che avrei gradito continuare all'infinito per poter godere l'opera in assoluta tranquillità, pago della sua presenza rassicurante e gratificante. Maria la considero la protagonista del dipinto, perché è a Lei che i Pesaro si rivolgono in devota e umile preghiera [...]. Mi auguro che il mio lavoro non solo abbia contribuito a mantenere questo capolavoro dell'arte, ma che lo aiuti a restare in buona salute ancora per molto tempo, in modo che le generazioni future possano apprezzare il prodigioso talento di Tiziano*³⁴⁶.

La prolungata permanenza alle Gallerie è spiegata anche da un comunicato stampa (nr. 127 bis) del 7 ottobre 1978 in cui si dice:

In occasione della conclusione del restauro della Pala Pesaro di Tiziano [...], si è ritenuto opportuno, prima di ricollocare l'opera nella sua sede originale, esporla alle Gallerie dell'Accademia, insieme alla radiografia in grandezza naturale. La rimozione dello spesso strato di vernici pigmentate ha rivelato una insospettata buona

³⁴⁴ D. LEVI, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1988, p. 248.

³⁴⁵ F. VALCANOVER, *La Pala Pesaro...*, p. 65.

³⁴⁶ A. LAZZARIN, *Restauro della Pala Pesaro...*, p. 29.

*conservazione dell'opera e dell'eccezionale qualità del tessuto cromatico [...]. I risultati del restauro verranno pubblicati, insieme ad altri, in uno dei prossimi quaderni della Soprintendenza*³⁴⁷.

Una lettera datata 5 dicembre 1978 ci attesta il ritorno della *Pala Pesaro* ai Frari:

*Oggi 5 dicembre 1978 alle ore 11 viene riportata in Basilica la Pala Pesaro del Tiziano, restaurata dal prof Lazzarin a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Venezia. La ricevo dal signor Francesco (Valcanover)*³⁴⁸.

Quest'ultimo chiuderà il materiale documentario relativo alla pala del Tiziano in data 6 gennaio 1979 scrivendo al *Save Venice* e al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali:

*Il restauro della Pala Pesaro di Tiziano è terminato e l'opera è stata ricollocata nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Ringraziamo vivamente, anche a nome del nostro Ministero, per il generoso finanziamento che ha reso possibile un recupero di tale importanza*³⁴⁹.

Sempre al *Save Venice* si deve infine l'ultimo restauro subito dalla *Pala Pesaro*: quello del 2013. Durato ben quattro anni, i principali interventi furono il consolidamento del colore distaccato e la rimozione dei depositi coerenti sulla superficie dell'opera. Gli anni di assenza della Pala dalla Basilica dei Frari (2016-2017) furono dedicati invece al monitoraggio dell'opera per approfondirne lo stato³⁵⁰.

4.5. Premio Torta: medaglia alla passione

Per la sua sessantennale attività nel campo del restauro dei dipinti antichi, il professor Lazzarin fu certamente un benemerito della cultura e dell'arte veneziana (e non solo). Fu questo il motivo per cui il 19 ottobre 1995, presso la sala degli Arazzi della fondazione Giorgio Cini nell'Isola di San Giorgio Maggiore, fu designato fra i vincitori del XXII Premio Torta.

³⁴⁷ ASDRMV, Venezia Basilica di Santa Maria gloriosa dei Frari. Restauro della "Pala Pesaro" di Tiziano.

³⁴⁸ ASDRMV, Venezia Basilica di Santa Maria gloriosa dei Frari. Restauro della "Pala Pesaro" di Tiziano.

³⁴⁹ ASDRMV, Venezia Basilica di Santa Maria gloriosa dei Frari. Restauro della "Pala Pesaro" di Tiziano.

³⁵⁰ L. PANZERI, *Molle e colla di storione per la Pala Pesaro*, in «Il Giornale dell'arte», 12 ottobre 2017.

Il Premio “Pietro Torta” per il restauro di Venezia fu istituito nel 1974 nell’intento di onorare la memoria dell’ing. Pietro Torta, appassionato cultore del restauro e della conservazione di Venezia, e per esprimere gratitudine a quanti si prodigavano per la salvaguardia della città lagunare. L’ingegnere Pietro Torta (1896-1973) si impegnò tutta la vita con costanza ed intelligenza per questa causa³⁵¹.

Il premio consisteva in una medaglia d’oro e nella somma di un milione, assegnato a professionisti italiani e stranieri, che si erano particolarmente distinti nel promuovere o realizzare il restauro di edifici o parte di essi nel centro storico di Venezia: nel 1974 venne infatti premiato, fra gli altri, anche sir. Ashley Clarke, per aver iniziato ad operare per la salvaguardia della città sin dal 1967, a seguito dell’*acqua granda*³⁵².

Il 1995 fu invece la volta di Antonio Lazzarin. I giornali di quel giorno riportarono alcuni numeri riguardanti la sua attività di restauratore: si parlava di cento opere del Tintoretto (compreso l’intero ciclo di San Rocco), dodici di Tiziano (tra cui l’*Assunta ai Frari*), quattro di Bellini e tutti i Longhi a Ca’ Rezzonico e alla Querini Stampalia, oltre al recente intervento sulle trentaquattro icone del museo marciano³⁵³.

³⁵¹ Egli fu per molti anni presidente dell’Ordine degli ingegneri e presidente della Commissione edilizia del Comune di Venezia, infatti a lui si devono alcuni esemplari restauri di edilizia minore e di edifici monumentali a Venezia, come il palazzo Corner della Regina a S. Cassiano, palazzo della Madonetta a S. Polo, palazzo Bernardo a S. Barnaba, palazzo Dandolo-Parisi a S. Tomà, tutti sul Canal Grande. Questo premio, e la sua nascita, costituirono un segno tangibile di riconoscenza della città verso quanti si impegnarono nei confronti di Venezia nel momento in cui si era reso più urgente il problema della sua stessa esistenza.

³⁵² *XXII Premio Pietro Torta per il restauro di Venezia 1995*, Ateneo Veneto, Venezia, ottobre 1995.

³⁵³ L. PANZERI, *Lazzarin, l’arte del restauro*, in «Il Gazzettino», 19 ottobre 1995.

Conclusione

Delineando la vicenda professionale di Antonio Lazzarin, è stato possibile ripercorrere la storia del restauro in Veneto dagli anni Trenta agli anni Ottanta del Novecento. Come si è visto, si è trattato di un periodo cruciale per lo sviluppo della pratica del restauro, denso di novità dal punto di vista tecnico e critico. L'interesse delle istituzioni nei confronti dei beni culturali, per la loro tutela, conservazione, valorizzazione, ha rivestito sempre maggior rilevanza nel secolo di riferimento, ottenendo un riscontro anche a livello normativo. In questo periodo sono da considerarsi centrali anche la revisione di metodi, tecniche, materiali, strategie e, accanto a questi, le indagini messe in atto per conoscere meglio lo stato dell'arte, prova di quanto si volesse restare al passo con i tempi e di quanto si intendesse far durare nel tempo anche l'arte stessa. In questo scenario si è inserita l'attività e alcuni dei più importanti interventi della seconda metà del Novecento eseguiti da Lazzarin, restauratore di fiducia della Soprintendenza veneziana che con impegno e passione ha portato avanti il suo lavoro per anni. Egli riuscì a farlo in maniera eccellente, praticando fino ad età avanzata e stringendo quasi un legame affettivo con le opere restaurate (si ricordi quando, in occasione del restauro dell'*Assunta* di Tiziano, Lazzarin si dimostrava contento di trovarsi «a tu per tu» con il volto della Vergine). Fra queste, tele di mano di Vecellio, Tintoretto, Bellini, Tiepolo, Longhi, Guardi sono state restituite al godimento estetico grazie ai suoi interventi talvolta innovativi, ma con lo scrupolo rigoroso che le tecniche applicate non alterassero il profilo e il significato originario assegnato al dipinto dall'autore. La ricerca svolta ha svelato l'attività di un professionista aggiornato, attento alle innovazioni e, allo stesso tempo, esperto nella pratica artigianale. La sua versatilità gli consentì, come si è visto, di risanare supporti lignei anche complessi, come quello dell'*Assunta* di Tiziano, di condurre operazioni delicate su opere fortemente compromesse dall'alluvione, di applicare doppie foderature alle tele, di sperimentare prodotti nuovi come le resine sintetiche o mettere a punto, con il sostegno dei chimici delle Gallerie dell'Accademia, nuove miscele disinfestanti. Alcune delle operazioni effettuate, oggi sarebbero considerate troppo impattanti o da evitare, come il trasporto del colore o la foderatura a caldo. Tuttavia, all'epoca, costituivano le uniche soluzioni tecniche possibili. Va considerato inoltre che il restauratore era quasi sempre affiancato da chimici o biologi e fu, sin da subito, anche negli anni in cui si guardava ancora con diffidenza all'applicazione della scienza al restauro, un assertore dell'importanza della diagnostica. In questo Lazzarin seppe cogliere lo spirito del suo tempo, guadagnandosi il favore dei soprintendenti e

prendendo di fatto il posto di Pelliccioli - onnipresente a Venezia dopo la Seconda guerra Mondiale, quale restauratore di fiducia della Soprintendenza - soprattutto dopo l'alluvione. Ciò che Pelliccioli era stato per Moschini, Lazzarin fu per Valcanover, in un periodo in cui il restauro inizia a essere considerato un insostituibile momento di conoscenza e di studio delle opere.

Era inoltre molto scrupoloso nel ricercare tutti i dati possibili sulla storia e la vicenda conservativa delle opere: le relazioni di restauro che si è potuto consultare, prima di delineare le diverse metodologie con le quali si era scelto di intervenire in una data opera, si aprivano con la descrizione della storia e della fortuna critica dell'opera stessa, a dimostrazione di come il restauratore si documentasse e studiasse prima di intervenire, azione non scontata alla metà del XX secolo, e poco oltre, quando il legame con la tradizione artigianale e meramente pratica della disciplina era ancora preponderante. Questa sua attenzione per la documentazione, la sua passione per il restauro e per l'arte in generale, sono tutti aspetti che emergono chiaramente dall'archivio di famiglia che ho avuto il piacere di consultare grazie alla disponibilità e alla gentilezza del figlio Francesco: all'interno di questo spazio sono infatti ancora oggi conservati alcuni volumi che probabilmente Antonio era solito consultare, riviste d'arte, ritagli di giornale, relazioni, boccette contenenti miscele, statuette e alle pareti sono appesi i suoi dipinti e fotografie che ritraggono i momenti più significativi della sua attività, chiaro simbolo di orgoglio per il restauratore.

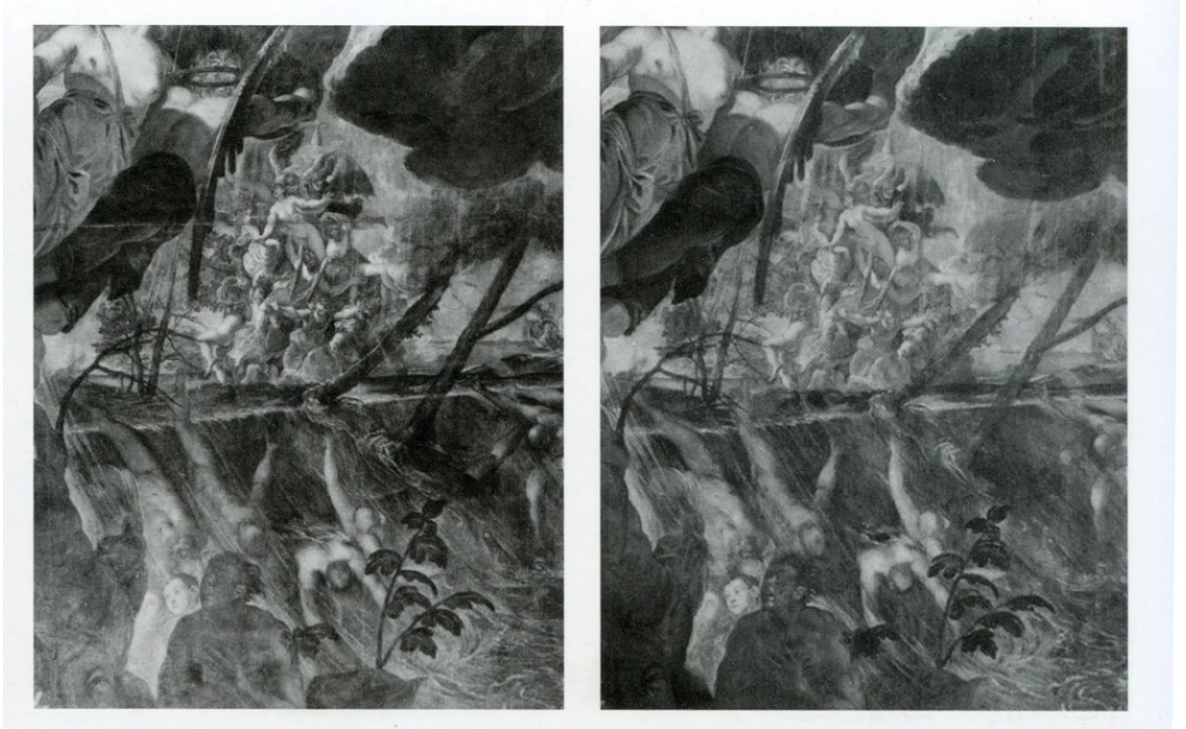
L'introduzione delle novità poc'anzi citate fu resa possibile sia grazie all'apertura mentale di alcuni restauratori, ma anche degli Enti preposti, da sempre una roccaforte della tutela, conservazione, valorizzazione e cura del patrimonio, che simboleggia a sua volta l'identità storica delle comunità, oggetto dell'articolo nove della nostra Costituzione:

La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.

La rinnovata attenzione per la conservazione del patrimonio storico-artistico, sulla scia di eventi cruciali quali il secondo conflitto mondiale e l'alluvione del 1966, e il conseguente aggiornamento normativo, portarono all'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali con decreto legge 14 dicembre 1974, n. 657, convertito nella legge 29 gennaio 1975, n. 5, con il compito di affidare alla specifica competenza di un Ministero la gestione del patrimonio culturale e dell'ambiente al fine di assicurare l'organica tutela di interesse.

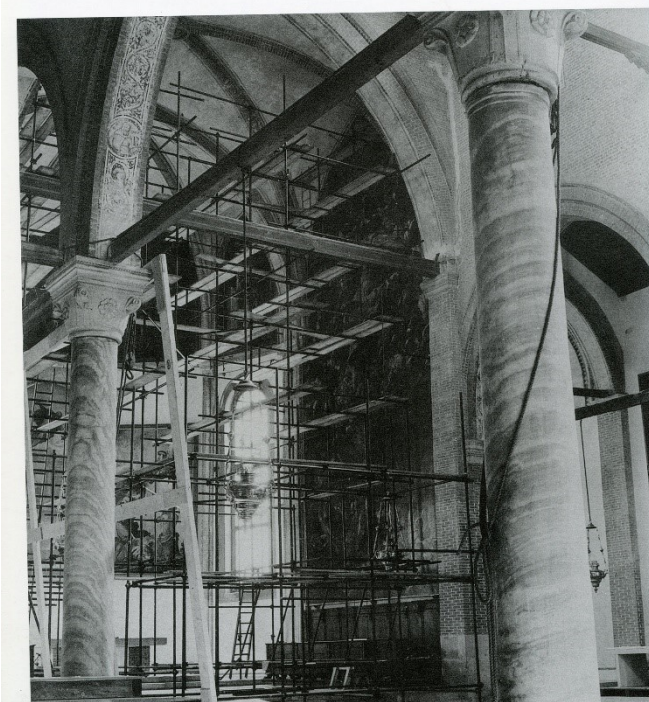
Per merito di restauratori come Lazzarin, possiamo oggi affermare con assoluta fermezza che il nostro territorio, e in generale l'Italia, può fruire adesso e soprattutto potrà godere nel futuro del patrimonio culturale grazie alla capacità di promuovere i beni dal punto di vista dello sviluppo ma prima ancora grazie alle pratiche volte alla conservazione di tali beni, finalizzate a farli pervenire alla future generazioni.

Illustrazioni



1-2. JACOPO TINTORETTO, *Giudizio Universale*, Venezia, Madonna dell'Orto.

Dettaglio del flusso d'acqua al centro dell'opera prima e dopo il restauro del 1969 (foto: *Restoring Venice. The church of the Madonna dell'Orto*)



3. Ritorno dei dipinti al presbiterio e alle pareti dell'abside per mezzo di un'impalcatura finalizzata a sostenere il peso dei dipinti (foto: *Restoring Venice. The church of the Madonna dell'Orto*)



4. Lato est della Madonna dell'Orto dopo il restauro e il ritorno dei dipinti (foto: *Restoring Venice. The church of the Madonna dell'Orto*)



5-6-7. JACOPO TINTORETTO, *Giustizia*, Venezia, Madonna dell'Orto.

Prima del restauro commissionato a Lazzarin a seguito dell'alluvione del 1966, dopo la pulitura e a restauro concluso (foto: *Restoring Venice. The church of the Madonna dell'Orto*)



8-9. *Madonna Nicopeia*, Venezia, Basilica di San Marco.

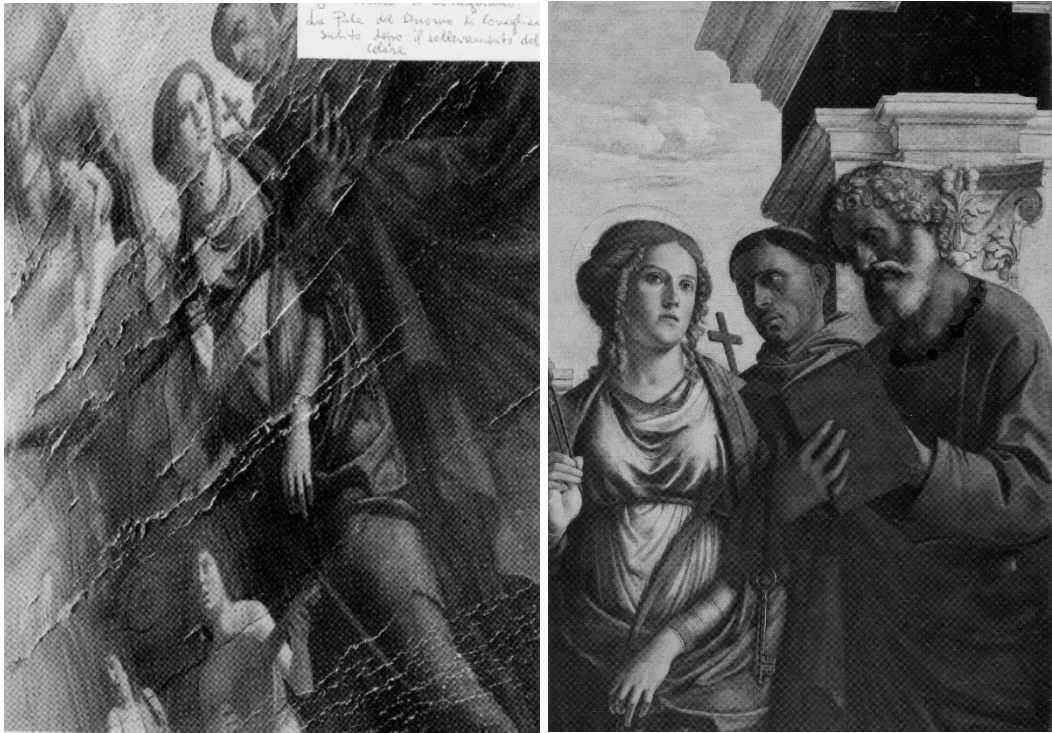
Prima e dopo il restauro del 1968 (foto: Archivio Lazzarin)



10. *Madonna Nicopeia*, Venezia, Basilica di San Marco
Dopo il restauro del 1979 (foto: Archivio Lazzarin)



11. Antonio Lazzarin mentre restaura la *Madonna Nicopeia* nel 1968 (foto: Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti di Padova)



12-13. CIMA DA CONEGLIANO, *Madonna in trono con Bambino fra angeli e Santi*, Duomo di Conegliano. Dettaglio della Vergine prima e dopo il restauro del 1963 (foto: *Cima da Conegliano. Analisi e restauri*)



14. Antonio Lazzarin con collaboratrice mentre restaura la *Cena di San Gregorio Magno* del Santuario di Monte Berico (VI) (foto: Archivio del Convento di Santa Maria di Monte Berico di Vicenza)



15. Saggio di pulitura della *Cena di San Gregorio Magno* (foto: Archivio del Convento di Santa Maria di Monte Berico di Vicenza)



16. Saggio di pulitura della *Cena di San Gregorio Magno* (foto: Archivio del Convento di Santa Maria di Monte Berico di Vicenza)



17. GIUSEPPE BORSATO, *Commemorazione del Canova nella Scuola Grande della Carità*, Venezia, Museo d'arte moderna a Ca' Pesaro (da: *Canova, Tiziano e la Basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*)



18-19. TIZIANO, *Assunta*, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari
Dettaglio del volto della Vergine prima e dopo il restauro del 1974 (foto: Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti di Padova)



20-21. TIZIANO, *Pala Pesaro*, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Dettaglio del volto della Vergine prima della pulitura del 1977 e dopo la stuccatura delle lacune (foto: Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti di Padova)

Bibliografia

- G. TIEPOLO, *Trattato dell'immagine della Gloriosa Vergine dipinta da S. Luca, conservata già molti secoli nella Chiesa Ducale di S. Marco*, Venezia, 1618.
- A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Stamperia di Giambattista Albrizzi, Venezia, 1771.
- F.A. DISCONZI, *Notizie intorno al celebre santuario di Maria Vergine posto sul Monte Berico di Vicenza: raccolte da irrefragabili documenti*, Per Giovanni Rossi, Vicenza, 1800.
- Bollettino delle leggi del Regno d'Italia. Parte prima. Dal primo gennaio al 30 giugno 1810*, Reale stamperia, Milano, 1810.
- M. SANUDO, *I Diarii dal 1496 al 1533*, Visentini, Venezia, 1889.
- B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Palermo, 1902
- F. MERCIER, *Les primitifs français; la peinture clunysienne en Bourgogne a l'époque romane, son histoire e sa technique*, A. Picard, Paris, 1931.
- A. PORCELLA, *Un capolavoro in pericolo. La pala di Castelfranco*, in «Perseo. Periodico di arte e lettere», n. XXIV, 15 dicembre 1934.
- s.a., *Sul volto dei capolavori. Giorgione e Mantegna in cura*, in «Corriere della Sera», 1 marzo 1934.
- G. BOTTAI, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in «Le Arti», I, I, ottobre - novembre 1938-XVII, pp. 41-52.
- G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un gabinetto centrale del restauro*, in *Il convegno dei soprintendenti*, luglio 1938-XVI, II., pp. 133-137.
- L. COLETTI, *Il Tintoretto*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1940.
- L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in «Bollettino d'arte», IV, 1941-42, pp. 48.
- Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini (Venezia, Procuratorie Nuove, 21 luglio - 14 agosto 1945), Libreria Serenissima, Venezia, 1945.
- I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini (Venezia, Procuratie Nuove, 1946), Carlo Ferrari, Venezia, 1946.

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni Editore, Firenze, 1946.

L. GAUDENZIO, *Opere di restauro e di riordino nel Santuario dei Carmini*, in «Il Gazzettino», 5 agosto 1947.

Trésors de l'art vénitien, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini (Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1 aprile – 30 settembre 1947), Editions d'Art A. Pizzi, Editions Poligono, Milano, 1947.

s.a, *Proseguono i restauri nel Santuario del Carmine*, in «L'Avvenire d'Italia», maggio 1947.

V. MOSCHINI, *La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'arte», XXXIII, 1948, I, pp. 85-90.

G. PEROCCO, *A Balduina nessuno pensava di avere un Rubens a portata di mano*, in «Gazzettino Sera», febbraio 1949.

Mostra di Giovanni Bellini, catalogo della mostra a cura di R. Pallucchini, (Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno - 5 ottobre 1949), Alfieri Editore, Venezia, 1949.

R. PALLUCCHINI, *La presentazione della mostra del Bellini*, in «Bollettino d'arte», XXXIV, 1949, IV, p. 375-378.

V. MOSCHINI, *Nuovi aspetti di opere famose*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 1949, 2, pp. 162-170.

F. VALCANOVER, *La mostra di Belluno*, in «Arte Veneta», IV, 1950, p. 316, pp. 174-176.

L. MORTARI, *La mostra dei Vecellio*, in «Bollettino d'arte», XXXVI, 1951, IV, pp. 369-370.

Mostra dei Vecellio, catalogo illustrato della mostra a cura di F. Valcanover con prefazione di Giuseppe Fiocco e cenni storici di Celso Fabbro (Belluno, Auditorium, agosto-settembre 1951), Belluno, 1951.

G. RONCI, *Mostra 'I Fiamminghi' e l'Italia*, in «Bollettino d'Arte», XXXVII, 1952, 1, pp. 90-92.

C. GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova*, Tipografia Antoniana, Padova, 1955.

S. MOSCHINI MARCONI, *La Madonna dell'Arancio* (inv. n. 1010; cat.n. 815) in *Gallerie dell'accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1955, p. 112, 221.

V. MOSCHINI, *Nuovi allestimenti e restauri alle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'arte», XLII, 1957, pp. 74-83.

L. COLETTI, *Cima da Conegliano*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1959.

M. V. BRUGNOLI: *Note alla Mostra de "La pittura del '600 a Venezia"*, in «Bollettino d'Arte», XLIV, 1959, III, pp. 281-285.

La pittura del Seicento a Venezia, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Edizioni Alfieri, Venezia, 1959.

D. ORATI, *Il Carmine. L'opera di ricostruzione dal 1946 al 1960*, numero unico, 1960.

D. ORATI, *Il Carmine ricorda*, numero unico, 1961, pp. 8-9.

L. GROSSATO, *Catalogo dei dipinti restaurati nella galleria e depositi del Museo Civico di Padova*, in «Bollettino del museo Civico di Padova», L, 1961, pp. 72-76, 91-94, 97-100.

Cima da Conegliano, catalogo della mostra a cura di L. Menegazzi (Treviso, Palazzo del Trecento, 26 agosto - 11 novembre 1962), Neri Pozza Editore, Venezia, 1962.

L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino (1557)*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari, 1962, pp. 141-206.

s.a., *Il padovano prof Antonio Lazzarin ha reso più bella la mostra del Cima*, in «Il Gazzettino», 31 agosto 1962.

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'accademia di Venezia. Vol II: Opere d'arte del secolo XVI*, cataloghi dei musei e gallerie d'Italia, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1962.

Marco Ricci, catalogo della mostra a cura di G.M. Pilo (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 1 settembre -10 novembre 1963), Alfieri, Venezia, 1963.

s.a., *La nostra cara Madonna*, in «La voce paterna» Bollettino parrocchiale del Duomo di Conegliano, 22 settembre 1963.

B. BETTO, *Fr. Francesco M. da Vicenza architetto cappuccino*, in «Aevum», XXXIX, 1965, p. 71.

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Società multigrafica editrice Somu, Roma, 1965.

Mostra dei Guardi, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti (Venezia, Palazzo Grassi, 5 giugno - 10 ottobre 1965), Venezia, 1965.

Restauri nel Veneto 1965, catalogo della mostra a cura di S. Marconi Moschini (Venezia, Galleria dell'Accademia, 27 marzo – 10 giugno 1966), Galleria dell'Accademia, Venezia, 1966.

R. GALLO, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1967.

s.a., *I restauri eseguiti alla Madonna dell'Orto esempio d'intervento globale su monumenti*, in «Il Gazzettino», 4 giugno 1969.

s.a., *Con il massaggio manuale e la "stiratura" a caldo si risanano i dipinti dei grandi maestri veneziano*, in «Il Gazzettino», 5 giugno 1969.

T. PIGNATTI, "Arte a Venezia": le pitture, in «Arte Veneta», XXV, 1971, p. 316.

Firenze restaurata: il laboratorio nel suo quarantennio, catalogo della mostra a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto (Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo-4 giugno 1972), Sansoni Editore, Firenze, 1972.

s.a., *Il restauro della "Cena" del Veronese*, in «Il Gazzettino di Vicenza», 25 marzo 1972.

C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

Da Giotto a Mantegna, catalogo della mostra a cura di L. Grossato (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), Milano, 1974.

s.a., *Restaurata la Cena di San Gregorio*, in «Il giornale di Vicenza», 15 settembre 1975.

T. CORYAT, *Crudezze. Viaggio in Francia e in Italia 1608*, a cura di Franco Marengo e Antonio Meo, Longanesi & C., Milano, 1975.

A. LAZZARIN, *Restauro dell'Assunta di Tiziano in S. Maria Gloriosa dei Frari*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti Volume XC (1977-78) – Parte III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, Società cooperativa tipografica, Padova, 1978, pp. 145-156.

E. MERKEL, *Sebastiano Luciani, detto fra' Sebastiano del Piombo*, in *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra a cura di A. Augusti Ruggeri (Venezia, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978), Electa Editrice, Milano, 1978, pp. 158-162.

G.B. RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanese, 2 voll., Einaudi, Torino, 1979.

- F. VALCANOVER, *La Pala Pesaro*, in *Quaderni della soprintendenza ai beni artistici storici di Venezia* – n.8 (con note tecniche di L. Lazzarini), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Venezia, 1980, pp. 57-86.
- A. LAZZARIN, *Il restauro della Madonna Marciana “la Nicopeia”*, in «Atti e Memorie dell’Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», Volume XCIV (1981-82) – Parte III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova, 1982, pp. 359-370.
- Metodo e scienza operatività e ricerca nel restauro*, catalogo della mostra a cura di U. Baldini (Firenze, Palazzo Vecchio, 23 giugno 1982 – 6 gennaio 1983), Sansoni Editore, Firenze, 1982.
- F. VALCANOVER, *Jacopo Tintoretto e la scuola grande di San Rocco*, Storti, Venezia, 1983.
- L. FORNARI SCHIANCHI, *G.B. Cima da Conegliano, Madonna col bambino e i santi Michele arcangelo e Andrea presso le rovine di un tempio* (inv. n. 361) in *La Galleria Nazionale di Parma*, Artegrafica Silva, Parma, 1983, pp. 56-57.
- L. LAZZARINI, *Pittura veneziana: materiali, tecniche, restauri; il colore dei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580*, in «Bollettino d’arte», VI, 1983, pp. 135-144.
- J.H. MOORE, *Venezia favorita da Maria: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXVII, 1984, p. 304.
- Venezia restaurata 1966-1986. La campagna dell’UNESCO e l’opera delle organizzazioni private*, Electa, Milano, 1986.
- D. LEVI, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell’arte italiana*, Einaudi, Torino, 1988.
- F. MARIGA, *La Cena di S. Gregorio Magno nell’ex refettorio del convento di Monte Berico*, in «La Voce dei Berici», 11 dicembre 1988.
- s.a., *Memoria di Paolo Veronese*, in «La Voce dei Berici», 4 dicembre 1988.
- B. GOLDBERG, *Lo specchio e l’uomo*, Marsilio Editori, Venezia, 1989.
- A. LAZZARIN, *Restauro della Pala Pesaro*, in *Atti e Memorie dell’Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*. Volume CI (1988-89) – Parte III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti. Società cooperativa tipografica, Padova, 1990, pp. 21-29.
- F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e Monasteri di Venezia e di Torcello*, collana di bibliografia e storia veneziana, XVIII, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1990.

- J. THORNTON, *Paolo Veronese and the choice of colors for a Painting*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Arsenale Editrice, Venezia, 1990, pp. 149-165.
- S. GIOVANNONI, M. MATTEINI, A. MOLES, *Studies and Developments concerning the Problem of Altered Lead Pigments in Wall Painting*, in «Studies in Conservation», I, 1990, p. 21-24.
- G. NEPI SCIRÈ, *I Capolavori dell'Arte Veneziana. Le Gallerie dell'Accademia*, Arsenale Editrice, Venezia, 1991.
- F. GURRIERI, *Restauro e conservazione. Carte del restauro, norme, convenzioni, e mozioni sul patrimonio architettonico ed artistico*, Edizioni Polistampa, Firenze, 1992.
- A. LAZZARIN, *Il Restauro*, in *La sacra conversazione nei 500 anni dalla consegna nel Duomo di Conegliano, 5 marzo 1493-6 settembre 1993*, Tipografia della Cooperativa Servizi Culturali, Santa Lucia di Piave (TV), 1993, s.i.p.
- G. MACCHIA, M. COLESTANTI, *Montesquieu: viaggio in Italia*, Edizioni Laterza, Bari, 1995.
- L. PANZERI, *Lazzarin, l'arte del restauro*, in «Il Gazzettino», 19 ottobre 1995.
- XXII Premio Pietro Torta per il restauro di Venezia 1995*, Ateneo Veneto, Venezia, ottobre 1995.
- B. PAOLOZZI STROZZI, *I dieci anni di "OPD"*, in «OPD Restauro», VIII, 1996, p. 113-119.
- G. MENCINI, *Venezia acqua e fuoco. La politica della "salvaguardia" dall'alluvione del 1966 al rogo della Fenice*, il Cardo, Venezia, 1996.
- V. CURZI, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'Amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'arte» LXXXI, 1996, fasc. 96-97, pp. 189-198.
- A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Fabbri Editori, Milano, 1997.
- R. BIANCHIN, *Acqua grande. Il romanzo dell'alluvione*, Filippi Editore, Venezia, 1996.
- G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia, Electa, Milano, 1998.
- M. PANZERI, *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicoli, un caso paradigmatico*, in «Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte, Atti del Convegno internazionale di studi,

Bergamo, 9-11 marzo 1995», supplemento al n. 98 del «Bollettino d'arte», LXXXIII, 1998, pp. 95-114.

A. P. TORRESI, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Liberty house, Ferrara, 1999.

F. VALCANOVER, G. FOSSALUZZA, *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 22 gennaio – 30 aprile 2000), Marsilio, Venezia, 2000.

Soprintendenza per il Patrimonio Artistico Storico e Demoetnoantropologico di Venezia, *Restauri a Venezia 1987-1998*, Electa, Milano, 2001.

E. MICH, *Ricerche documentarie e ipotesi in margine alla pala di Roncegno*, in *I Guardi: vedute, capricci, feste, disegni e "quadri turcheschi"* a cura di A. Bettagno, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 3-15.

M. CARDINALI, *Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle pitture*, in *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, a cura di M. Cardinali, M. B. De Ruggieri, C. Falcucci, Palombi Editore, Roma 2002, pp. 233-249.

M. CIATTI, *Il Laboratorio di restauro dei dipinti dell'OPD*, in «Kermes», XLVIII, 2002, pp. 19-20, 23-24.

M. CIATTI, *La conservazione dei dipinti oggi: problemi, metodi e risultati*, in *Problemi di restauro. Riflessioni e ricerche*, a cura di M. Ciatti, Edifir, Firenze, 2002, pp. 13-24.

s.a, *Venezia: Basilica di San Marco violata. I precedenti*, in «Adnkronos», 4 giugno 2003.

G. PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie, tecniche*, Del Bianco, Bologna, 2004.

La vie des formes: Henri Focillon et les arts, catalogo della mostra a cura di C. Briend, A. Thomine (Lyon, Musée des beaux-arts, 22 gennaio – 26 aprile 2004), Snoeck, Gand, 2004.

M. CIATTI, *Per un'attuale teoria del restauro: alcune riflessioni sul progetto di conservazione*, in "O.P.D. Restauro", 2005, XVII, pp. 71-82.

S. PARCA, *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pellicoli alle Gallerie dell'Accademia*, in *Venezia: la tutela per immagini*, a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bonomia University Press, Bologna, 2005, pp. 199-220.

Carte del restauro: teoria e prassi nella storia italiana, atti del convegno (Siena, 14-15 marzo 2003), a cura del Centro Europeo di Ricerca sulla Conservazione e sul Restauro di Siena, Pacini Editore, Siena, 2006.

La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, atti del convegno internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini Editore, Firenze, 2006.

Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, 1904-1974, a cura di Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il patrimonio storico artistico e etnoantropologico; Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bononia university press, Bologna, 2007.

M. MAZZA, *Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e Cadore*, Skira, Milano, 2007.

G. TORRACA, *Con l'ICR prima del diluvio*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008, pp. 79-82.

A. ALTIERI, *Il Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro (1950-1967)*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008, pp. 113-122.

M. LAURENZI TABASSO, *La scienza della conservazione dalla fondazione dell'ICR ad oggi. Un breve excursus*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008, pp. 73-75.

G. FAZIO, *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante la guerra*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario dalla nascita*, atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Edifir Edizioni, Firenze, 2008, pp. 189-198.

S. RINALDI, *La tutela e la sua storia*, in *Conoscere per conservare. Percorsi didattici e culturali nella Toscana*, a cura di S. Rinaldi, Aracne, Roma, 2008, pp. 177-238.

M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Edifir Edizioni, Firenze, 2009.

A. FITTIPALDI, *Il modello italiano di tutela del patrimonio culturale*, in *Allarme beni culturali*, atti della giornata di confronto (Roma, 17 novembre 2008), a cura di C. Gamba, Iacobelli Editore, Roma, 2009, pp. 39-57.

- B. SANTI, *Vittorio Granchi e l'eredità del Laboratorio restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze*, in *Vittorio Granchi e la scuola fiorentina del restauro*, a cura di M. Ciatti, A. Granchi, Edifir Edizioni, Firenze, 2010, pp. 19-22.
- C. ACIDINI, *Introduzione alla Giornata di Studi*, in *Vittorio Granchi e la scuola fiorentina del restauro*, a cura di M. Ciatti, A. Granchi, Edifir Edizioni, Firenze, 2010, p. 17.
- E. FRANCHI, *I viaggi dell'Assunta*, Edizioni Plus, Pisa, 2010.
- G. BONSANTI, *Restauro a Firenze: ripensare la storia*, in *Vittorio Granchi e la scuola fiorentina del restauro*, a cura di M. Ciatti, A. Granchi, Edifir Edizioni, Firenze, 2010, pp. 63-72.
- G. FOSSI, *Galleria degli Uffizi. Arte, storia, collezioni*, Giunti Editore, Firenze, 2010.
- G. MANIERI ELIA, *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia e Save Venice Inc*, Marsilio, Venezia, 2010.
- G. VILLA, *Cima da Conegliano. Sacra Conversazione*, Bozzetto Edizioni, Cartigliano, 2010.
- L. AMATO, *I primi casi di utilizzo delle resine acriliche nei procedimenti di restauro in Italia e a Napoli*, in «Progetto restauro Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali», XV, 2010, LVI, pp. 13-15.
- A.M. SPIAZZI, G.C.F. VILLA, *Cima da Conegliano. Analisi e restauri. Una giornata di studi*, Silvana editoriale, Milano, 2011.
- E. D'INCÀ, G. MATINO, *Regesto per Francesco Vecellio*, in «Studi tizianeschi», VI-VII, 2011, pp. 20-46.
- V. PROMARÈDE, *Louvre. Tutti i dipinti*, Electa, Milano, 2011.
- A. GENTILI, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano, 2012.
- C. CROVA, *L'ICR e la nascita della Scuola Italiana del restauro*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», L, 2012, pp. 109-121.
- C. GERVASI, R. PERINI, *Problematiche e risultati dell'intervento di restauro*, in *Francesco Guardi nella terra degli avi. Dipinti di figura e capricci floreali*, catalogo della mostra a cura di E. Mich (Trento, Castello del Buonconsiglio, 6 ottobre 2012-6 gennaio 2013), Provincia autonoma di Trento, Trento 2012.
- E. MORRA, *L'arte di descrivere. Su alcuni aspetti della storia della ricezione di Tintoretto tra Cinque e Seicento*, in «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», vol. XLI, III, Accademia Editoriale, Pisa, 2012, pp. 81-108.
- R. LAUBER, *Milano, La Pinacoteca di Brera*, Magnus Edizioni Srl, Udine, 2012.

- R. PANCHERI, *Il vescovo, l'ostensorio e il serpente. Il San Norberto di Francesco Guardi a Castel Thun*, in «Studi Trentini. Arte», XCI, 1, 2012, pp. 67-72.
- M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in *Snodi di critica. Musei, mostre restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di M.I. Catalano, Gangemi editore, Roma, 2013, pp. 107-119.
- C. PIVA, *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il "caso" del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva, Campisano Editore Srl, Roma, 2013, pp. 543-551.
- A. MIELI, I. FORABOSCHI, *Della mancata istituzione di un Gabinetto di Pinacologia a Firenze ... Sulle tracce del Gabinetto Restauri*, in «OPD Restauro», XXVI, 2014, pp. 378-379.
- S. RINALDI, *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Edifir Edizioni, Firenze, 2014.
- A. KERAN, *Prendersi cura de' tempî vivi di Dio. Il pensiero gregoriano e la spiritualità dei Servi di Maria nel Convito di san Gregorio Magno di Paolo Veronese*, in «Arte Documento. Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali», XXXI, 2015, pp. 79-87.
- M. CARDINALI, *Dalla Conferenza di Roma del 1939 alla Technical Art History: una storia non italiana*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Campisano Editore, Roma, 2015, pp. 1-8.
- A. CADETTI, *Resine e no. L'introduzione delle resine acriliche nel restauro italiano*, Edifir Edizioni, Firenze, 2016.
- L. MACCABRUNI, *L'alluvione nell'Archivio di Stato di Firenze. Il percorso di recupero e restauro dei documenti*, in *Firenze 1966-2016. La bellezza salvata*, catalogo della mostra a cura di C. Acidini, E. Capretti (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1 dicembre 2016 – 26 marzo 2017), Sillabe, Livorno, 2016, pp. 73-80.
- s.a, *È morto Valcanover gigante della cultura*, in «Il Gazzettino», 5 agosto 2016.
- E. CATRA, I. COLLAVIZZA, V. PAJUSCO, *Canova, Tiziano e la Basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*, Zel Edizioni, Treviso, 2017.
- E. PAOLOZZI, *L'Estetica di Benedetto Croce*, Guida Editori, Napoli, 2017.

- L. PANZERI, *Molle e colla di storione per la Pala Pesaro*, in «Il Giornale dell'arte», 12 ottobre 2017.
- I. PENZO, *Restoring Venice. The church of the Madonna dell'Orto*, Marsilio, Venezia, 2016.
- G. FALEZZA, C. SCARDELLATO, *L'arte di Paolo Veronese: procedimenti e materiali*, in *Paolo Veronese. Nuovi studi e ricerche*, a cura di F. Magani, G. Falezza, C. Scardellato, Marsilio, Venezia, 2018, pp. 44-75.
- G. MAZZAFERRO, *Between Republic, Napoleon and Austrian Empire -Pietro Edwards, Inspector General of the Fine Arts in Venice*, in *ABAV, Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di A.G. Cassani, editori Laterza, Bari, 2018, pp. 201-216.
- R. SAVIANO, *Felice Maniero: "Così trattai con gli uomini dello Stato. Ho rimorsi per un solo delitto"*, in «la Repubblica», 13 novembre 2018.
- L. BOREAN, «Un secolo difficile». *Rodolfo Pallucchini e la mostra sulla pittura del Seicento a Venezia (Ca' Pesaro, 1959)*, in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Forum, Udine, 2019, pp. 297-307.
- M. CARTOLARI, *Mauro Pelliccioli e i restauri belliniani alle Gallerie dell'Accademia (1933-1939)*, in *Giovanni Bellini. Il migliore nella pittura*, a cura di P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G. C. F. Villa, Lineadacqua, Venezia, 2019, pp. 267-279.
- M. CARTOLARI, *Pallucchini direttore alle belle arti del comune di Venezia (1938-1950): un itinerario museografico attraverso la storia della pittura veneta*, in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Forum, Udine, 2019, pp. 261-279.
- M. BOSCOLO MARCHI, D. FERRARA, *Restauri tra Venezia e Milano: Ettore Modigliani e Gino Fogolari*, in *Ettore Modigliani soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, a cura di E. Pellegrini, Skira, Milano 2021, pp. 151-174.
- S. RINALDI, *Longhi e Pelliccioli. Lettere sull'arte e il restauro (1929-1968)*, Edifir Edizioni, Firenze, 2021.
- Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, atti del convegno (Venezia, 14-15 novembre 2018), a cura di S. Cecchini, B. Failla, F. Giacomini, Sagep, Genova, 2022.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare i miei genitori per avermi permesso di arrivare a questo traguardo incoraggiandomi sempre a dare il massimo, le mie sorelle per il sostegno quotidiano, i miei nonni per aver sempre creduto in me e tutte le persone che in questi ultimi due anni mi sono state vicine.

Ringrazio di cuore la prof.ssa Boscolo per avermi seguito in questo lavoro nell'ultimo anno e concesso la possibilità di accedere all'Archivio Storico della Direzione regionale Musei Veneto.

Molto importante e d'aiuto per questa mia ricerca è stato anche il contributo della dott.ssa Margherita Segala, la quale è stata un'importante fonte di confronto; della dott.ssa Diana Ziliotto dell'Archivio Gallerie dell'Accademia che mi ha permesso di visionare importanti materiali; di Chiara Signorini dei Musei Civici di Vicenza che mi ha sempre prontamente aiutata nel reperire informazioni relative il territorio vicentino e di Federico Bauce dell'Archivio di Monte Berico, il quale mi ha consentito di accedere a questo interessante spazio ed è stato un costante aiuto nel corso delle mie ricerche.

Un grazie particolare a Francesco Lazzarin per avermi permesso di accedere all'archivio di famiglia e alla vasta mole di materiale raccolto negli anni dal padre. La sua disponibilità è stata molto gradita e utile ai miei fini di studio.