

L'organizzazione del lavoro e della documentazione

La campagna di restauri su 22 dipinti del Museo Correr è iniziata il 25 marzo 1991 ed è durata, ininterrottamente, fino al 25 maggio 1992.

Vi hanno partecipato quattordici restauratori, con una presenza media di cinque persone e con un impegno totale di 3.480 ore di lavoro.

Gli interventi sono stati programmati dividendo le opere da restaurare in tre gruppi; solo dopo aver terminato il restauro di una serie di dipinti si è passati al gruppo successivo¹. Il criterio di suddivisione è stato pianificato con la Direzione dei lavori in base sia all'urgenza del risanamento conservativo, sia alla necessità di rendere equilibrata la spoliatura temporanea della Quadreria.

La prima fase del lavoro ha comportato la messa a punto dei criteri della documentazione. Per prima cosa è stata predisposta una scheda che nel corso del lavoro vincolasse l'operatore alla trascrizione degli elementi significativi per l'individuazione della tecnica di esecuzione dell'opera, e per la descrizione delle forme di alterazione e delle tracce di passati restauri; a questi si aggiungevano i dati per una memoria puntuale di tutte le operazioni eseguite e dei materiali utilizzati nel corso dell'intervento. Lo scopo era quello di ottenere un livello omogeneo di approfondimento nell'osservazione, insieme ad una informazione esauriente.

A complemento di questo lavoro figura naturalmente la documentazione fotografica, eseguita prima, durante e dopo il restauro, per fornire un'attenta e precisa memoria

delle varie fasi degli interventi.

Il problema successivo, sempre strettamente collegato all'impostazione del lavoro, era definire i criteri e i metodi della documentazione scientifica.

Già ad una prima osservazione delle opere nel loro complesso si potevano riconoscere segni evidenti e generalizzati di manomissioni e restauri che ne avevano profondamente alterato l'aspetto originario. Questo, unito alle dimensioni piuttosto contenute, se non a volte ridottissime, di molti dei dipinti ci ha spinto a concordare una campagna diagnostica e documentaria condotta sostanzialmente attraverso analisi di tipo non distruttivo.

Grazie all'interesse e alla disponibilità della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia è stato possibile avvalersi del suo Laboratorio di Analisi Non Distruttive, che su tutti i ventidue dipinti ha eseguito sia l'indagine radiografica sia il monitoraggio delle immagini in riflettografia I.R.². Attraverso queste indagini sono state raccolte informazioni estremamente interessanti sulle caratteristiche strutturali dei dipinti e sul percorso esecutivo della pittura; le radiografie hanno permesso inoltre di puntualizzare gli elementi sullo stato di conservazione e in merito ad alcune antiche soluzioni di restauro.

Per ampliare la documentazione sui precedenti restauri ci si è affidati ancora alla fotografia, utilizzando sia riprese della fluorescenza U.V. prima e durante la pulitura, sia riprese a luce radente o in macrofotografia.

A ulteriore corredo dello studio sulle tecniche di esecuzione e per la valutazione di alcuni antichi interventi di ricostruzione è stato eseguito su quattordici dipinti - quel-

li di maggiore interesse sia storico sia conservativo - il riconoscimento dei pigmenti mediante fluorescenza X.

Solo dopo la valutazione dell'esito di queste ricerche, e per approfondire alcuni dati in relazione soprattutto ai leganti della pittura, su quattro dipinti si è provveduto ad eseguire pochi e mirati prelievi di materia³. Al termine del lavoro i dati raccolti sono stati elaborati in relazioni tecniche che, unite alla documentazione storica del Museo, possono costituire una base per la creazione di *dossiers* per ognuno dei dipinti, passibile di periodici aggiornamenti⁴.

Il restauro dei dipinti

I supporti

I dipinti presi in esame sono tutti su tavola. Solo per la *Annunciazione* di Lazzaro Bastiani e la *Crocifissione* di Giovanni Bellini, il supporto originale si poteva considerare con certezza intatto; gli altri avevano subito, in epoche diverse, manomissioni o restauri di vario tipo ed entità, che per la *Madonna con Bambino* di Giovanni Bellini e la *Madonna con Bambino e devoto* di Marco Basaiti si erano addirittura risolti in un "trasporto" su tela⁵.

Pur nella notevole varietà di situazioni presenti, si può cercare di raggruppare le diverse soluzioni di restauro o i tipi di alterazione secondo alcune categorie definite. Per rendere più comprensibili le descrizioni che seguono, i dati principali sono stati raggruppati in una tabella riassuntiva.

Supporti lasciati liberi: era il caso di sette dipinti, in genere di piccole dimensioni. Su due di questi il retro dei dipinti era trattato con un sottile strato pigmentato, non particolarmente coerente né coprente.

In genere questi supporti si presentavano ancora con lo spessore originale; non risultavano invece esenti da riduzioni più o meno drastiche delle dimensioni. I più grandi soffrivano di fenomeni di imbarcamento piuttosto accentuati.

Supporti ridotti di dimensioni: undici dipinti hanno subito questo intervento, che va da una semplice rifilatura dei bordi alla drastica riduzione di alcuni lati.

Supporti con risanamenti delle fessurazioni: su un unico dipinto, la *Madonna con Bambino* di Bartolomeo Vivarini, è stato ritrovato questo tipo di risarcimento, peraltro eseguito con una tecnica insolita. Una fessura era stata riempita con colla proteica e poi sigillata incollando sul retro un listello sottile, a sezione leggermente bombata, di radica di noce, tagliato con le fibre perpendicolari alla lunghezza⁶.

Lo stesso sistema era stato adottato sul retro del *Ritratto del Doge Giovanni Mocenigo* di Gentile Bellini, a celare un nodo strutturale.

Supporti con inserti e integrazioni: solo su tre dipinti erano stati eseguiti interventi di integrazione, ognuno imposto da cause diverse e risolto con metodi differenti: mancanze ricostruite con frammenti di un antico dipinto, nella *Circoncisione di Gesù* di Marco Marziale; una vasta lacuna colmata con uno stucco ad olio nel *Cristo morto sorretto da due angeli* di Giovanni Bellini; un intero angolo ricostruito con tre listelli nel *Ritratto di uomo con berretto* di Marco Basaiti.

Supporti con traverse: se ne contavano solo due. Per il dipinto di Marco Marziale si trattava di due imponenti e pesanti traverse applicate in un precedente restauro; in quello di Lazzaro Bastiani si trovava invece

la struttura originaria, formata da due elementi piuttosto esili, inchiodati in prossimità dei margini verticali.

Supporti con telaio perimetrale: questo sistema di rinforzo piuttosto singolare, è stato ritrovato su due dipinti: i telai erano formati da listelli sagomati, incollati e inchiodati sul retro, lungo il perimetro.

Supporti sostenuti da una parchettatura: nove dipinti avevano subito questo intervento, in genere accompagnato da una notevole riduzione di spessore della tavola. Le parchettature risultavano tutte fisse, con telai perimetrali e traverse di notevole mole, tenute da un numero eccessivo di ponticelli incollati e avvitati al retro del dipinto⁷. Pur appartenendo ad interventi eseguiti in epoche diverse e da differenti operatori, queste parchettature avevano caratteristiche estremamente simili, tutte erano state progettate con elementi in eccesso per dimensioni e per numero, mai valutati in relazione alle dimensioni dei dipinti.

Oltre a queste diverse soluzioni di restauro, i supporti presentavano danni di vario tipo.

Tracce di antichi attacchi di insetti xilofagi erano individuabili su tutte le opere: dai pochi fori di sfarfallamento su alcune, si passava a tracce di attacchi devastanti in altre. Spesso è stata proprio la necessità di intervenire su questo danno che ha portato alla drastica riduzione di spessore delle tavole originali o alla stesura di impiastrici co-prenti, come nel caso delle *Due Dame veneziane* o del *Cristo in Pietà* di Benedetto Diana. Nel 1981 tutti i dipinti erano stati sottoposti ad una disinfestazione mediante vapori di bromuro di etile, che si è rivelata efficace visto che non si è riscontrata alcu-

na traccia di attacchi recenti o in atto.

Su otto dei dipinti esaminati erano comparse nuove fessurazioni del legno: su quattro di questi si situavano in corrispondenza delle giunzioni tra le assi, o in relazione a vecchie zone di debolezza strutturale già sottoposte a qualche tipo di risanamento. Sugli altri si trattava invece di danni più recenti e di nuovo tipo.

Mancanze, lacune e piccole fenditure, soprattutto lungo i margini, erano inoltre da addebitare alla presenza o all'estrazione di vecchi chiodi, sia originali sia di restauro, o ad attaccaglie adottate in differenti soluzioni espositive.

Interventi effettuati

Gli elementi da considerare e da mettere in relazione per giungere alla definizione di un criterio di intervento commisurato allo stato di conservazione di queste tavole risultavano molteplici.

Come si può evincere dalla precedente descrizione, le caratteristiche dei dipinti non suggerivano tanto la necessità di un risanamento di danni in atto o di alterazioni della materia, quanto l'esigenza di un controllo e di un eventuale adeguamento delle soluzioni di restauro già in opera.

Tanto più che per la creazione di quelle strutture i materiali originali erano stati sottoposti a forti traumi, e risultavano ormai alterati da interventi – come la riduzione dello spessore – totalmente irreversibili. Altri elementi da inserire nella valutazione complessiva erano le risposte che ogni dipinto, con il suo attuale sistema di interazioni tra struttura originale e struttura di restauro, offriva in relazione all'ambiente espositivo.

E le sale del Museo Correr, come avviene



condizioni dei supporti prima
del restauro



interventi effettuati nel restauro
del 1991/92

per tutti gli spazi che non sono espressamente progettati come luoghi di conservazione, sottopongono periodicamente le opere ad alcune variazioni climatiche piuttosto repentine, strettamente collegate alle variazioni meteorologiche esterne⁸.

Per tutti questi motivi, cui si aggiungeva il desiderio di non cancellare completamente gli antichi restauri della Collezione, se non laddove se non strettamente necessario per la buona salute delle opere, si è deciso di intervenire a modificare solo quelle caratteristiche che avrebbero potuto provocare nuovi danni.

Pulitura: su tutti i supporti con legno a vista e sui telai dei due dipinti trasportati su tela, la rimozione dei depositi di polvere è stata eseguita per abrasione con gomme morbide; nei due dipinti con il retro coperto da una leggera imprimitura pigmentata si è operato con l'iniziale consolidamento di questo strato con resine acriliche in emulsione acquosa (Primal AC33 al 2%) e quindi con una pulitura a tampone, utilizzando una soluzione leggermente basica⁹. Per il *Cristo in Pietà* di Benedetto Diana, la rimozione dello spesso e tenace stucco oleoso steso sul retro è stata eseguita meccanicamente.

Nelle operazioni di pulitura sono stati rispettati i cartellini di inventario, di prestito o di esposizione, e i sigilli in ceralacca, o lasciandoli in opera o staccandoli provvisoriamente e poi riapplicandoli.

Consolidamento e disinfezione: tutti i supporti sono stati consolidati, secondo necessità, con una soluzione di resina acrilica in trichloroetano (Paraloid B72 dal 2% al 5%). A questa soluzione è stato aggiunto il 2% di un disinfestante (Permetar, Phase) per rinnovare il trattamento tarlicida.

Estrazione di frammenti metallici e ricostruzione di lacune o parti mancanti: i frammenti di vecchi chiodi o le attaccaglie non più in uso sono stati rimossi, ovunque è risultato possibile, senza pericolo per gli strati della pittura nonché necessario per i danni creati dall'ossidazione del ferro. Nei fori così creati, o nelle altre lacune e mancanze dei supporti, il legno è stato reintegrato mediante l'inserzione di listelli, lavorati secondo la forma da ricostruire e in genere della stessa essenza della tavola originale. L'adesione tra le parti si è ottenuta con una resina vinilica (Vinavil NPC) diluita in acqua. Piccoli fori sono stati ricostruiti utilizzando anche uno stucco a base di polvere di legno e colla proteica.

Risanamento: tutte le fessurazioni sono state risarcite regolarizzandone i margini con uno scasso a cuneo praticato fino a due terzi dello spessore delle assi; all'interno sono stati fissati con una resina vinilica dei listelli, sagomati con identica sezione. L'essenza utilizzata è sempre la medesima del supporto originario.

Sistemazione delle traverse: sulla *Circoncisione di Gesù* di Marco Marziale le traverse di restauro sono state sostituite con nuove traverse in legno: la loro struttura è cava, per contenere un sistema di aggancio al supporto costituito da viti, libere di muoversi entro asole predisposte nelle traverse stesse. Sul dipinto di Lazzaro Bastiani lo stesso sistema a viti e asole è stato adattato alle traverse originali; viste le dimensioni del dipinto si è ritenuto necessario aggiungere una terza, al centro.

Risanamento delle strutture di sostegno: in alcuni casi, quando la struttura si è dimostrata eccessiva rispetto alle dimensioni del dipinto, è stata rimossa.

In genere però si è cercato di riequilibrare il rapporto tra dipinto originale e sistema di sostegno aggiunto adottando alcune soluzioni di adeguamento dell'esistente. L'intento era ridare mobilità alle strutture continuando ad affidare alla parchettatura il compito di sostenere il dipinto, ma facendo in modo che fosse la struttura di restauro a seguire, contenendoli, i movimenti del legno originale. In genere si è lavorato sui ponticelli, sostituendone le testate o con tasselli in teflon o con viti mobili in acciaio e, a volte, riducendone il numero. Ovunque sono stati rimossi, e sostituiti con inserti lignei, i chiodi in ferro o in ottone che fissavano i ponticelli ai supporti.

Solo in due casi, nei dipinti *Cristo in Pietà* di Benedetto Diana e la *Pietà con tre angeli* di Antonello da Messina, si è deciso di arrivare ad una modifica sostanziale della struttura¹⁰.

Revisione estetica: a completamento di questi interventi è stata infine eseguita una generale revisione estetica, stuccando piccoli fori, e quindi reintegrando stuccature ed evidenti disomogeneità tonali con colori ad acquerello (Windsor e Newton, London).

Gli strati preparatori

Per quanto riguarda le forme di alterazione degli strati preparatori alla pittura, è risultato più difficile raggrupparle in categorie specifiche in cui fosse evidente il rapporto di causa-effetto.

Abbiamo, se non altro, tentato di operare dei confronti, per suggerire alcune possibili interazioni per i principali tipi di danno possibili.

Distacchi dal supporto: questi distacchi erano evidenti su più della metà dei dipinti, e

Dipinto	Essenza	Tinta su retro	Supporto libero	Risanamento	Riduzione spessore	Riduzione dimensioni	Traverse	Telaio	Parchettatura	Inseri
Bartolomeo Vivarini, <i>Madonna con Bambino</i> , 76x52 cm	pioppo			•	•				•	
Jacobello Del Fieser, <i>Madonna con Bambino</i> , 57x39 cm	pioppo	•	•			•				
Cosmè Tura, <i>Pietà</i> , 48x33 cm	abete				•				•	angoli
Antonello da Messina, <i>Pietà con tre angeli</i> , 115x85 cm	pioppo			•		•			•	cambiate le traverse
Seguace di Bosch, <i>Tentazioni di Sant'Antonio</i> , 76x57 cm	rovere								•	cambiati i gattelli
Ambro P. Coeck, <i>I piaceri del figliuol prodigo</i> , 73x72 cm	rovere							tenuto	•	
Bartolomeo Montagna, <i>Madonna con Bambino e San Giuseppe</i> , 81x56 cm	pioppo		•			•				
Giovanni Bellini, <i>Crocifissione</i> , 54x30 cm	pioppo		•							
Giovanni Bellini, <i>Cristo morto sorretto da due angeli</i> , 64x50 cm	pioppo		•			•				stucco
Jacopo Bellini, <i>Crocifissione</i> , 29x57 cm	pioppo		•		•?					•
Bottega di Giovanni Bellini, <i>Il Doge Orseolo e la Dogaresa Malipiero</i> , 19x38 cm	abete					•?		•		•
Gentile Bellini, <i>Ritratto del Doge Giovanni Mocenigo</i> , 62x45 cm	abete					•			•	•
Giovanni Bellini, <i>Trasfigurazione di Cristo</i> , 134x68 cm	pioppo			•		•			•	cambiati i gattelli
Marco Marziale, <i>La circoncisione di Gesù</i> , 66x107 cm	rovere						•			•
Marco Basaiti, <i>Ritratto di giovane con berretto</i> , 19x15 cm	pioppo				•	•			tavoletta incollata	•
Ancimo sec. XVI, <i>Ritratto di giovane con pelliccia</i> , 55x25 cm	rovere ?					•			•	
Pittore ferrarese, <i>Uomo con berretto rosso</i> , 35x22 cm	pioppo	•	•			•				
Vittore Carpaccio, <i>Due Donne veneziane</i> , 95x63 cm	abete	•			•	•			•	
Lazzaro Bastiani, <i>Annunciazione</i> , 78x182 cm	pioppo						2 traverse			
Benedetto Diana, <i>Cristo in Pietà</i> , 114x96 cm	pioppo	•					3 traverse		•	aggiunti
		rimossa								nuova struttura

su sei di questi il problema si configurava piuttosto drammatico.

In genere nelle zone sollevate si individuavano tracce di precedenti operazioni di fissatura, eseguite o con colle proteiche o con cera; segno che quelle zone già da tempo si segnalavano come aree di debolezza sottoposte a tensioni.

Fatto salvo che i distacchi tra i vari materiali della pittura sono da correlare alle variazioni climatiche dell'ambiente di conservazione, vi sono sempre degli elementi aggiuntivi, o meglio delle concause, che determinano tipo, entità, vastità e intensità del danno.

Sui dipinti del Museo Correr le variabili sono risultate molteplici e non c'è un numero di elementi sufficiente per tentare un piccolo confronto statistico. A volte la gravità del problema era da collegare alla struttura troppo rigida del supporto (Benedetto Diana, *Cristo in Pietà*) caratteristica che in altri dipinti non aveva peraltro provocato alcun problema simile (ad esempio Bartolomeo Vivarini, *Madonna con Bambino*). Ma anche il dipinto di Lazzaro Bastiani, con una struttura di sostegno che lasciava ogni libertà di movimento al supporto, era danneggiato da estesi sollevamenti su tutta la superficie.

In altri casi i distacchi maggiori si sono rilevati in vicinanza delle lacune, segnalando così in quest'altro danno l'elemento di interazione; altre volte ancora erano da collegare alla eccessiva trazione esercitata dai materiali utilizzati per la stuccatura delle mancanze. In qualche caso, e principalmente su tre dipinti, la presenza di gallerie di tarlo scavate nel legno in prossimità dello strato di preparazione ha decisamente contribuito ad aggravare la mancanza di

adesione tra i diversi materiali.

Solo confrontando la presenza dei sollevamenti con lo spessore della preparazione – quindi con una caratteristica strutturale relativa alla tecnica di esecuzione – ci è sembrato di poter individuare un filo conduttore: i distacchi erano tanto più numerosi quanto più lo strato preparatorio risultava sottile.

Un caso a parte sono i due dipinti trasportati su tela dopo la completa distruzione del legno di supporto originale: alcuni distacchi, che seguivano principalmente l'andamento della crettatura, si erano creati tra l'imprimatura e le tele di sostegno, facilitate in genere dalla diminuita tensione del telaio.

Decoesione del materiale costitutivo: era un problema di contenuta gravità, presente solo su cinque dipinti in zone piuttosto circoscritte.

In tutti i casi sembrava da mettere in relazione principalmente ad antichi interventi di pulitura che, per abrasione e per imbibizione, hanno facilitato la perdita di consistenza del materiale.

Lacune e abrasioni: si tratta senza dubbio dei danni più diffusi, tanto che solo tre opere ne risultano sostanzialmente esenti. Su tutti gli altri le cadute e le abrasioni profonde erano un problema notevole, che per tre dei dipinti aveva comportato vasti rifacimenti.

Le perdite di materiale erano solo in parte da addebitare ad antiche incurie; la causa maggiore sembrava invece da ricercare in passati interventi di pulitura. L'uso generalizzato di sostanze fortemente corrosive, unito spesso ad azioni meccaniche di cui si possono ancora leggere i segni, sono le cause delle condizioni di usura non solo

dell'Antonello da Messina o della *Trasfigurazione di Cristo* di Giovanni Bellini, ma anche di altri nove dipinti.

In qualche caso la perdita di parti anche consistenti della preparazione era da collegare alla presenza di chiodi, ancora in opera ma fortemente ossidati o estratti male. Questi danni sono comunque piuttosto antichi e sono stati riparati più volte, in diversi interventi spesso sovrapposti l'uno all'altro. Non c'era invece alcuna caduta riferibile a cause recenti.

Interventi effettuati

Per il risarcimento dei difetti di adesione si è in genere operato mediante l'iniezione locale, seguita dall'asciugatura sotto peso, di una resina acrilica in emulsione (Primal AC33 al 10% in acqua e alcool etilico puro). Questa sostanza, estremamente fluida, ha consentito di risolvere contestualmente anche eventuali situazioni di locale decoesione del materiale. Nei casi in cui risultava necessaria un'adesione più tenace si è utilizzato un alcool polivinilico (Gelvatol 40/20 al 10% in acqua e alcool etilico puro) applicato con il medesimo metodo. Questo collante è stato utilizzato anche per ridurre i problemi di distacco tra strati preparatori e tele di supporto nella *Madonna con Bambino* di Giovanni Bellini. Per l'altro dipinto sottoposto a "trasporto" (*Madonna con Bambino*, opera di Marco Basaiti) il medesimo problema è stato risolto con una locale stiratura a basso calore, eseguita con un termocauterico: la presenza di cera nell'adesivo delle tele di supporto rendeva infatti inutile l'uso di un nuovo e diverso adesivo.

Per il risarcimento dei difetti di coesione è stata utilizzata una resina acrilica (Primal

AC33 al 2,5% in acqua e alcool etilico puro), applicata per imbibizione locale, secondo necessità.

La stuccatura delle lacune, dopo la completa rimozione dei vecchi stucchi, è stata eseguita con un amalgama costituito da gesso di Bologna e colla di coniglio. Questi risarcimenti sono stati eseguiti o a livello degli strati preparatori o a livello della pellicola pittorica, in relazione al tipo di reintegrazione che si intendeva adottare per la restituzione estetica finale. Anche le caratteristiche materiche della superficie della stuccatura sono state stabilite e realizzate seguendo lo stesso criterio.

La pellicola pittorica

Per maggiore chiarezza di esposizione cercheremo di nuovo di dividere tra alterazioni della materia originale e tracce dei precedenti restauri.

Abrasioni della superficie: tutti i dipinti avevano subito in modo più o meno grave ed esteso questo danno.

Oltre ai casi in cui la perdita del colore era ovviamente da ricollegare alle azioni corrosive e meccaniche che avevano intaccato anche gli strati preparatori, su dodici opere si riscontravano abrasioni che interessavano specificamente lo strato superficiale del colore.

Potevano essere generalizzate, oppure concentrate in alcune aree – ad esempio i fondi o le figure principali – o su alcuni colori, ad esempio tutte le tonalità chiare. Altre volte erano i colori più delicati a presentarsi più consunti, come le lacche o i verdi a base di resinati di rame.

Purtroppo queste perdite erano di nuovo da collegare a interventi di pulitura non controllata, ed erano state mimetizzate con

ampi ritocchi, che su sei dipinti si erano estesi fino a vere e proprie ridipinture e ricostruzioni.

Sollevamenti e cadute di colore: rispetto ai sollevamenti di strati preparatori, il fenomeno dei distacchi e di piccole cadute della sola pellicola pittorica si configurava maggiormente contenuto. I principali elementi scatenanti sembravano essere: su due dipinti, la trazione esercitata dalla materia della ridipintura, sia per il tipo di legante sia per lo spessore (Bartolomeo Vivarini, *Madonna con Bambino*; Vittore Carpaccio, *Due Dame veneziane*); su tre dipinti, le contrazioni avvenute su campiture specifiche del colore originale, nella maggior parte a base di pigmenti blu (Jacobello del Fiore, *Madonna con Bambino*, ambito di Paul Coeck; *I piaceri del figliol prodigo*, Giovanni Bellini, *Crocifissione*); in questi casi il problema sembrava collegato anche allo spessore delle stesure.

Su cinque dipinti, infine, i sollevamenti e le cadute del colore erano in stretta relazione con i distacchi della preparazione dal supporto.

Fenomeni di decoesione: questa forma di alterazione era in genere strettamente collegata alla natura stessa dei pigmenti. Risultavano estremamente delicati i rossi a base di lacche o di solo cinabro; quei verdi composti – principalmente o in parte – da resinati di rame; alcune campiture nere, in genere anche molto sottili; e le campiture blu costituite da vari strati sovrapposti.

Ritocchi, ridipinture e rifacimenti: come si è già accennato, tutte le lacune di strati preparatori e pellicola pittorica erano state stuccate e reintegrate in passati interventi. Gli stucchi erano in genere costituiti da gesso e colla, miscelati in rapporti percen-

tuali variabili; solo su alcuni dipinti (esattamente cinque) e in zone piuttosto limitate sono stati rintracciati resti di un amalgama pigmentato, contenente in prevalenza un legante oleoso.

Per quanto riguarda ritocchi e ridipinture il discorso è più complesso. Tutti i dipinti avevano subito più di un intervento, in momenti che si possono raggruppare in tre periodi principali: prima del 1830, anno della cessione alla città della Collezione di Teodoro Correr, nella seconda metà dell'Ottocento e tra gli anni quaranta e sessanta di questo secolo. Agli interventi di restauro vero e proprio si sono intervallate operazioni di piccola manutenzione, come fissature di colore, ritocchi o verniciature. Non sempre un intervento di restauro aveva completamente rimosso e sostituito i materiali del restauro precedente; così su tutti i dipinti si sono ritrovate tracce più o meno consistenti, confuse o sovrapposte, di più sostanze, anche piuttosto simili. E non sempre è stato possibile addebitarle con certezza ad uno specifico restauro.

Si può dire però che gli interventi più antichi erano caratterizzati da un prevalente uso di pigmenti con leganti oleosi; negli interventi più recenti invece compaiono spesso colori a vernice.

I dipinti risolti con dei veri e propri rifacimenti di ampie zone erano tre: Marco Marziale, *Circoncisione di Gesù*; Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*; Bartolomeo Vivarini, *Madonna con Bambino*. Per tutti e tre si trattava della completa ricostruzione sia degli strati preparatori sia del colore.

Fissativi e vernici: anche per questi materiali la difficoltà di una chiara identificazione stratigrafica deriva dalle modalità dei

vari interventi e dalla mancanza di relative notizie tecniche e documentarie. Si possono comunque raggruppare in tre categorie principali. Su otto dipinti lo strato più antico, a diretto contatto con il colore originale, era uno strato sottilissimo molto ingrigito, che spesso ne permeava lo spessore. Più che una sostanza utilizzata per verniciare, sembrava avere lo scopo di consolidare la materia della pittura; in alcuni dipinti si rintracciava sull'intera superficie, in altri in tracce residue o applicata già in origine su campiture specifiche. La componente principale di questi strati grigi potrebbe essere una chiara d'uovo, miscelata o meno con un olio.

Su dodici dipinti si sono ritrovati residui più o meno consistenti di protettivi superficiali contenenti sostanze oleose, che con il tempo si erano alterati assumendo intense colorazioni giallo-brune.

Tutti i dipinti erano stati quindi verniciati con resine piuttosto spesse, in genere classificabili nella categoria delle "resine tenere" e, data la reazione ai test di pulitura, quasi certamente addizionate a trementina veneta¹¹. La forte dominante giallo-aranciata delle vernici era data dalla naturale evoluzione del loro invecchiamento; su alcuni dipinti un'eccessiva intonazione, a volte addirittura rossiccia, ha fatto immaginare l'aggiunta nella miscela di una sostanza colorante.

Interventi effettuati

Il risarcimento dei difetti di adesione agli strati preparatori è stato eseguito con infiltrazioni locali di una resina acrilica in emulsione (Primal AC33 dal 2% al 4% in acqua e alcool etilico puro), seguita da una leggera pressione esercitata sulle parti da

riaderire e da una asciugatura sotto peso. La rimozione degli strati superficiali di verniciatura è stata sempre eseguita con alcool etilico puro, a volte intervallato ad altri solventi volatili per solubilizzare addensamenti o residui maggiormente tenaci¹².

I resti di protettivi oleosi più antichi sono stati rimossi con soluzioni basiche o con miscele basico-solventi, a seconda dello spessore o del grado di polimerizzazione¹³. Gli strati grigi in alcuni casi hanno reagito a miscele basiche, ma in genere sono stati rimossi con una sostanza complessante dei sali metallici (E.D.T.A.) disciolta in acqua in percentuali variabili.

Anche i ritocchi e le ridipinture sono stati completamente eliminati utilizzando, a seconda del tipo di legante, le medesime sostanze indicate per la rimozione degli strati protettivi.

Ovviamente l'eliminazione totale di queste sovrapposizioni è stata praticata in modo da comportare il minimo rischio per la materia originale, definendo di volta in volta il metodo o la successione di operazioni più adatti al conseguimento del risultato desiderato.

Laddove si è riscontrata l'impossibilità di operare senza sottoporre a qualche trauma gli strati pittorici, l'operazione di pulitura è stata o sospesa o mantenuta entro un margine di necessaria, indispensabile cautela. Generalmente si è deciso di conservare in opera i rifacimenti; solo per il dipinto di Marco Marziale si è optato per l'eliminazione, data la qualità estremamente scadente dell'intervento e la sua forte invadenza estetica.

La reintegrazione dell'immagine è stata eseguita con colori ad acquarello (Windsor e Newton, London) equilibrando con leg-

gere velature le discordanze tonali, abbassando di tono cadute e abrasioni di pellicola pittorica e strati preparatori, e reintegrando con la tecnica del "tratteggio" tutte quelle lacune stuccate considerate ricostruibili. Con i colori a vernice (Maimeri per restauro) sono state leggermente schiarite o mimetizzate eventuali macchie scure. La verniciatura dopo la pulitura, durante la reintegrazione e dopo il restauro è stata effettuata con resine sintetiche (vernice da ritocco e vernice "Mat" Lefranc e Bourgeois) applicate sia a pennello che per nebulizzazione.

Il risultato che volevamo raggiungere – e che ci sembra di avere, almeno parzialmente, ottenuto – era quello di restituire godibilità estetica ed equilibrio visivo ai dipinti senza celare completamente le loro condizioni attuali, legate ormai profondamente alla loro storia conservativa.

Su ogni opera è stato necessario individuare il punto di incontro possibile tra queste due esigenze e operare scelte specifiche, che si è cercato di illustrare, nelle linee fondamentali, nelle schede descrittive e attraverso le immagini fotografiche.

Questo lavoro di restauro si è avvalso dell'aiuto e dell'attenta partecipazione di molti, che qui vorremmo ringraziare. In primo luogo l'intero *staff* della Direzione dei Musei Civici Veneziani e il personale del Museo Correr, che hanno reso facile e piacevole l'organizzazione dell'intero lavoro; e la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia per il suo contributo fondamentale.

Un sincero grazie va ad Andrea Rothe, la cui passione nella ricerca ci ha insegnato nuovamente a "guardare" un'opera; a lui e

al Getty Museum di Malibu siamo debitrice di una grande avventura professionale. Vorremmo estendere il nostro ringraziamento a Paolo Spezzani per la sua amichevole complicità e per aver messo a disposizione la sua grande professionalità con sincero entusiasmo; a Matteo de Fina che si è accanito nella ricerca di una perfezione fotografica a noi gradita; a Sabrina Montosi, silenziosa ed efficiente.

Un pensiero affettuoso va infine a Gloria Tranquilli, con cui si è ripresa un'antica amicizia e alle Signore Annamaria Tito e Lidia Velluti per il materno aiuto.

¹ Del primo gruppo facevano parte: M. Basaiti, *Madonna con Bambino e devoto*, e *Ritratto di uomo con berretto*; Jacobello del Fiore, *Madonna con Bambino*; Bottega di Giovanni Bellini, *Il Doge Pietro Orseolo e la Dogaresa Malipiero*; Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino (Madonna Frizzoni)*; B. Montagna, *Madonna con Bambino e San Giuseppe*; Anonimo del sec. XVI, *Ritratto di giovane con pelliccia*.

Il secondo gruppo era composto da: L. Bastiani, *Annunciazione*; B. Diana, *Cristo in Pietà*; C. Tura, *Pietà*; G. Bellini, *La Trasfigurazione di Cristo*; B. Vivarini, *Madonna con Bambino*; ambito di P. Coek, *I piaceri del figlio prodigo*; Seguace arverese di Bosch, *Tentazioni di Sant'Antonio*; M. Marziale, *La circoncisione di Gesù*. Nell'ultima serie si sono affrontati i restanti dipinti. Per particolari difficoltà nella risoluzione di problemi o conservativi o di presentazione estetica le opere di Benedetto Diana, Lazzaro Bastiani, Marco Marziale e *La Trasfigurazione di Cristo* di G. Bellini sono state riprese e ricontrollate più volte.

² Questi materiali sono quindi entrati a far parte anche della Banca-Dati che il Laboratorio ha costruito e sta da molti anni ampliando, strumento unico e insostituibile per la conoscenza della pittura soprattutto veneziana.

³ Per la descrizione di tutti i metodi analitici e l'esposizione dei risultati, cfr. le relazioni specifiche nel presente catalogo.

⁴ Le relazioni complete relative a ciascun dipinto, da cui sono tratte le notizie rielaborate nelle schede del presente catalogo, sono ora depositate presso l'Archivio

del Museo Correr e sono consultabili a richiesta.

⁵ Per le notizie su questi interventi, cfr. le relative schede nel presente catalogo.

⁶ Nella relazione sullo stato di conservazione della *Pietà con tre angeli* di Antonello da Messina, redatta da Mauro Pelliccioli nel 1938 prima del suo restauro, viene descritto un intervento dalle caratteristiche del tutto simili, visibile sulle fenditure corrispondenti alle giunzioni tra le tavole originali. Questo risanamento fu rimosso nel restauro del 1939.

⁷ In realtà queste parchettature intendevano in origine essere parzialmente mobili, cioè costringere il supporto originale a non imbarcarsi, ma consentirne i naturali movimenti di contrazione e dilatazione.

Ma i materiali costitutivi, le dimensioni, la perdita di funzionalità dei sistemi e l'eccesso di elementi di vincolo hanno in genere costretto il dipinto a seguire i movimenti e le deformazioni della struttura di restauro.

⁸ Nonostante da qualche tempo questo problema sia in fase di studio a cura del CNR-ICTR di Padova e siano in corso di realizzazione alcune modifiche alle strutture, il problema del risanamento ambientale non si presenta né di semplice, né di rapida soluzione.

⁹ Acqua, Acetone, Ammoniaca, Alcool etilico in proporzione 1:1:1.

¹⁰ Cfr. le schede dei due dipinti in questo catalogo.

¹¹ L'aggiunta di questa sostanza a resine tipo mastice o Dammar per formare un composto da utilizzare per la verniciatura dei dipinti a olio trova conferma in tutta la letteratura tecnica dal Settecento in poi.

¹² Diluente Nitro; Diluente Nitro, Acetato di Amile, Dimetilformammide in proporzione 1:1:1; Dimetilformammide, Diluente Nitro in proporzione 1:1.

¹³ Acqua, Ammoniaca, Acetone in proporzione 1:1:1; Acqua, Ammoniaca, Acetone, Alcool etilico in proporzione 1:1:1:1;

Ammoniaca in acqua in percentuale dal 25% al 50%; Acqua, Butilammide Dimetilformammide in proporzione 1:1:1;

Butilammide e Acqua in percentuale dal 25% al 50%

Le schede di restauro riguardano esclusivamente i dipinti del Museo Correr. Pertanto l'opera di Giovanni Bellini *Cristo morto sul sepolcro sorretto dalla Madonna e da San Giovanni Evangelisti con i Santi Marco e Nicolò (Pietà)*, cortesemente prestato da Palazzo Ducale in occasione di questa mostra, è priva di relazione di restauro (scheda n. 6).

Alcuni dati sui precedenti restauri della collezione Correr

L'intervento di restauro su ventidue dipinti della Quadreria Correr, tra cui figuravano alcune tra le opere più importanti della Collezione, ha fornito l'occasione e lo stimolo per iniziare una ricerca documentaria sui restauri precedenti.

L'intenzione, e la speranza, era di arrivare ad un confronto tra le notizie d'archivio e le tracce materiali degli interventi, in modo da poterle differenziare e addebitare a periodi definiti, o ad un preciso operatore. Allo stato attuale la ricognizione si è limitata all'Archivio Storico e all'Archivio Fotografico del Museo Correr, ma già confrontando le antiche immagini con le scarse notizie dei documenti amministrativi, e seguendo qualche traccia attraverso le pubblicazioni che hanno trattato della storia del restauro, si può iniziare a definire alcuni ambiti che, se non rispondono appieno alle intenzioni prime di questa ricerca, offrono spunti interessanti di conoscenza, spesso anche più ampi di quanto questo scritto intenda o possa affrontare.

Le notizie specifiche in relazione agli antichi restauri sono piuttosto scarse, dato che in genere la documentazione dell'Archivio è finalizzata alla memoria della gestione organizzativa e burocratica delle Collezioni municipali. Ma attraverso questi documenti, anche se in modo indiretto, si riescono ad individuare e ricostruire alcuni dei criteri con cui è stato affrontato il problema della conservazione delle opere del Museo nei diversi periodi.

Il primo documento realmente significativo è dell'inizio del 1852: al Direttore di allora, Dottor Lazari, la Congregazione Municipale richiede una "lista completa delle cose da fare". La risposta del Lazari è accorata: ... "S'io volessi compiacerlo gli potrei

ben rappresentare che quasi ogni oggetto che si trova in questa raccolta ha bisogno di restauro, ogni serie di riordinamento. Dopo la morte del benemerito Correr, cioè da 22 anni a questa parte, nulla si è fatto. Non una inverniciatura ai quadri, non un cartellino di catalogo né de' libri a stampa, né de' manoscritti, né delle incisioni, né di disegni, né delle medaglie; in una parola il da fargli è tutto...".

Continuando nella lettura si scopre che questo stato di abbandono è prerogativa esclusiva proprio della Collezione Correr: "Nel mentre la raccolta Contarini va di giorno in giorno migliorandosi e riordinandosi, ed avanzano alacramente i lavori della Raccolta Zoppetti, il Museo Correr che tanto soverchia per copia e per preziosità di oggetti è ben lontano da quello stato d'ordine a cui vorrei condurlo, e senza cui il mio amor proprio e il decoro del mio [...] non mi permetterebbero di più riaprirlo". In effetti, la gestione del Museo negli anni precedenti non era stata semplice: l'ordinamento e la catalogazione della Collezione Correr veniva continuamente rallentata dall'arrivo delle nuove donazioni, a cui bisognava fare spazio. Il Museo, oltre al Direttore, non aveva personale fisso e il Lazari si avvaleva appena possibile di aiuti esterni, che spesso pagava di tasca sua. I documenti degli anni dal 1836 al 1852 sono un elenco continuo di arrivi e spostamenti di opere e oggetti, con elenchi di richieste per materiali indispensabili mai forniti. In un documento della fine del 1851 compare un primo accenno al pittore Antonio Zambler, che si prestò ad opere di spostamento espositivo e all'adattamento di alcuni dipinti, e che più tardi lavorerà in restauri più impegnativi¹.

Comunque questa volta la relazione del Lazari sembra avere un esito positivo: dopo solo un mese gli viene messa a disposizione una cifra di una certa consistenza, con cui nel corso di quell'anno vengono affrontate alcune delle operazioni che Lazari indicava come necessarie per una corretta manutenzione.

Molte cornici vengono adattate ai dipinti e, purtroppo alcuni dipinti alle cornici; tre "tavole antiche" della Collezione Correr "incurvatesi per lungo abbandono" vengono parchettate da Giovanni Bettin, sotto la direzione di Zambler; vengono eseguite varie copie in disegno dei dipinti, e il litografo Carlo Kunz viene compensato con 48 lire austriache "per aver delineato il contorno dei quadri della Raccolta Zoppetti e della Pinacoteca Correr"².

Queste opere di cura continua, intervallate a qualche intervento più consistente ed impegnativo, proseguono negli anni seguenti: nel 1853 si ritrovano al lavoro Antonio Zambler³ e, in modo continuo fino al 1867, il pittore e restauratore Giusto Bosa, impegnato sui quadri del Museo in interventi non specificati, ma designati come ordinari, per i quali riceve in genere compensi abbastanza ridotti⁴.

Nel 1868, il nuovo direttore Professor Barozzi inoltra alla Giunta Municipale la richiesta di un cospicuo finanziamento, 800 franchi, per poter far eseguire restauri e foderature su una serie di dipinti, al momento conservati nei depositi ma meritevoli di esposizione⁵.

Ma la Giunta questa volta intende procedere in modo diverso: "La Giunta prima di decidere sulla domanda fatta da codesta Direzione col rapporto 8 gennaio 1868 n. 8, desidera conoscere il numero, il nome

degli autori, il soggetto, lo stato di conservazione dei quadri da restaurarsi, segnando con doppio asterisco gli ottimi, con asterisco i buoni e lasciando senza asterisco i rimanenti. La s'interessa perciò a dare le nozioni opportune.

F.to Il Sindaco Giustinian⁷.

Per qualche anno la richiesta della Giunta rimane senza risposta. Continuano intanto gli interventi di *routine*, come le archiviazioni, le catalogazioni, i prestiti, e ogni tanto si ritrova una notizia relativa a qualche restauro, su dipinti che non sempre si riesce ad identificare. Nell'aprile 1868 viene pagato al Professor Tagliapietra il restauro del quadro di Jacopo Bellini⁸ e a maggio gli viene affidato il restauro della *Visitazione* di Vittore Carpaccio; nel 1869 e nel 1870 vengono foderati alcuni dipinti – non specificati – e inoltre si restaura una pala del Parminiato⁹.

Nello stesso periodo il Sindaco chiede a Barozzi un elenco di restauratori affidabili a cui poter distribuire con equità i prossimi lavori; in margine alla richiesta troviamo un appunto autografo che segnala otto nomi: "Giusto Bosa, Carlo Gombas (?), Francesco Vason, G. Ravera, Zambler, Zianchi, Azola, Cav. Giacomelli"¹⁰. Giunge anche al Museo il *Manuale per l'Arte del restauratore di dipinti* del Cav. Giovanni Secco Suardo, inviato in dono dallo stesso autore¹¹.

Nel 1870 la richiesta per un programma ragionato di restauri avanzata a suo tempo dalla Giunta Municipale trova una risposta. Viene istituita una Commissione formata dal Conte Andrea Morosini, patrono del Museo, dal Professor Tagliapietra, restauratore, dal Cav. Professor Pompeo Molmenti e dal Professor Paolo Fabris,

che si riunisce per la prima volta il 3 maggio "...allo scopo di esaminare quali dei quadri conservati nei depositi del Museo meritino di essere restaurati. Nei due elenchi inseriti che formano parte integrante del presente verbale, vennero fornite due categorie. Nella prima furono collocati quei quadri che per il loro merito artistico e storico, trattandosi di un Museo vennero giudicati meritevoli di un urgente restauro, ponendosi nella seconda quelli il cui restauro può farsi in seguito. Si escludono poi tutti quelli nei quali non ebbe la commissione a riscontrare alcun merito, né artistico né storico..."¹².

Nella prima categoria vengono inseriti 48 dipinti, nella seconda 82; nel primo elenco trova posto il *Cristo in Pietà* di Benedetto Diana, uno tra i dipinti sottoposti al restauro attuale.

I restauri cominciarono subito; un primo affidamento porta la data del 1° giugno e sancisce la volontà della Direzione del Museo di "procedere ora alle pratiche necessarie a far sì che si dia [...] principio al restauro dei migliori fra quelli indicati nella prima categoria, incaricandone gli artisti che più si avvicinano alla maniera del dipinto da restaurarsi e ponendo nel verbale di consegna le condizioni che si considereranno migliori ed il limite di tempo nel quale deve essere compiuto il lavoro"¹³.

Il 28 luglio 1870 si decide di affidare al Professor Antonio Tagliapietra il restauro di nove dipinti¹⁴; il compenso pattuito è di 2.005 lire e prevede il rifacimento o il ripristino anche delle cornici. Il pagamento avverrà in tre rate: la prima alla consegna delle opere; la seconda alla restituzione di cinque dipinti restaurati; la terza a lavoro compiuto¹⁵.

Da questo momento in poi i documenti si fanno sempre meno dettagliati e consistono principalmente in elenchi sintetici di spese sostenute e in ricevute di pagamento¹⁶. Nel 1911 compare per la prima volta un saldo a G. Bonomi per il restauro del "Ritratto di A. Memo Senatore" e il "Ritratto di A. Memo in costume del 1769"; Luigi Betto viene nominato per la prima volta nel 1912 in merito a un "restauro di quadri"¹⁷. Poi, in concomitanza con l'inizio della Prima Guerra Mondiale, le opere vengono spostate in luoghi più sicuri e torneranno al Museo a partire dal 1919. Ogni attività di manutenzione e restauro si interrompe: riprenderà molto più tardi, verso gli anni '40 con gli interventi di Mauro Pelliccioli e Giuseppe Pedrocchi¹⁸.

Già da questo breve resoconto si può tentare di estrapolare alcuni elementi significativi. Bisogna intanto premettere che non è stato possibile reperire alcuna notizia sui restauri avvenuti prima dell'apertura del Museo; anche in letteratura sono molto scarse le ricerche e le informazioni relative al collezionismo privato, ovvero il canale principale attraverso cui sono arrivate la maggioranza delle opere della Collezione Correr. Si può quindi partire solo dal 1830, momento della creazione del Museo.

Fino al 1868 circa, l'attività di conservazione e restauro sembra improntata principalmente a una consuetudine manutentiva, a cui si possono far risalire alcuni degli interventi ritrovati sui dipinti oggi sottoposti a revisione. Dal 1870 inizia un'attività di restauro più intensa – ma purtroppo anche meno documentata – che sembra interessare non tanto i dipinti più importanti, quanto le opere di artisti minori e quelle già destinate ai depositi. È interessante il

metodo di pianificazione degli interventi, che ricorda ancora molto la redazione di elenchi di priorità e di merito che nella seconda metà del Settecento costituiva il metodo di lavoro dell'Edwards e di Antonio Maria Zanetti¹⁹.

Indicativo è anche il criterio di affidamento dei lavori, che teneva conto delle capacità pittoriche degli operatori. E pittori sono sia Zambler sia Tagliapietra e Fabris: diverranno tristemente famosi, pochi anni più tardi, per episodi di puliture eccessive e per il ricorso indiscriminato alle ridipinture, spesso eseguite con colori a olio. Pare fosse proprio Zambler cui si riferiva Boito nelle sue conferenze sul restauro nel 1884, quando ricorda un restauratore che "invece di lavare, graffiava via le sporcizie a furia di scarpelli e con le sporcizie il colore; e poi, dove gli sembrava che le carni non fossero lumeggiate abbastanza, con lo scarpello tratteggiava a suo modo fino a trovare il bianco della imprimitura"²⁰.

Accanto a questa attività di restauro vero e proprio, risulta ancora presente una certa pratica manutentiva, e questo doppio binario di azione lo si ritrova fino all'inizio del Novecento.

Le due guerre, succedutesi a breve distanza una dall'altra, portano a una interruzione dell'attività ordinaria, che sembra tradursi, dopo gli anni '40, anche nella perdita del concetto stesso di manutenzione. Da quel momento in poi, infatti, si incontrano solo notizie che riguardano una intensa campagna di restauri che dura fino agli anni '60 e interessa praticamente tutti i dipinti; si avverte anche un reale mutamento nell'impostazione tecnica e operativa, improntata a criteri in genere più rispettosi della materia originale.

La ricerca di un collegamento tra queste notizie e le tracce degli interventi ritrovate sulle opere restaurate non risulta semplicissima. Come si è visto, le notizie specifiche sono piuttosto scarse, mentre tutti i dipinti recavano i segni di molti interventi e di manomissioni più o meno gravi.

Una stretta corrispondenza si è riconosciuta per le pratiche manutentive: su almeno dieci dipinti si è rilevata una riduzione dei margini che può essere ricollegata ad un eventuale adattamento espositivo, e cinque dipinti sono stati bordati con una spessa tinta coprente, che fa immediatamente ricordare il lavoro pagato a Carlo Kunz. Inoltre si sono incontrati isolati e circoscritti interventi di fissatura del colore, eseguiti anche senza rimuovere la verniciatura di protezione, e stuccature e piccole riprese a tono che non si inseriscono con ordine nella successione dei materiali addebitabili a veri e propri restauri.

Cerchiamo ora di ricostruire la sequenza degli interventi complessivi sulle ventidue opere prese in esame. Accantonati per il momento gli interventi novecenteschi assai meglio documentati, i restauri certamente attribuibili si riducono ai due eseguiti dal Tagliapietra sul Benedetto Diana e Jacopo Bellini. A meno che proseguendo le ricerche non si riesca a integrare le notizie raccolte, sembra quindi di poter affermare che gran parte degli interventi che più hanno inciso sullo stato attuale dei dipinti debbano situarsi in un periodo che precede il 1830.

Peraltro questi restauri, che con una certa verosimiglianza ma soprattutto per comodità descrittiva potremmo definire settecenteschi, non si discostano di molto quanto a criteri e metodi da quelli del Tagliapie-

tra. Particolarmente uniformi sono le caratteristiche degli interventi sui supporti. Quasi sempre la lotta contro le infestazioni dei tarli e l'imbarcamento delle assi ha comportato la riduzione drastica dello spessore delle tavole²¹; di qui la necessità di creare una struttura aggiuntiva, che consiste sempre in una parchettatura fitta e pesante, sostenuta da un numero considerevole di passanti in legno. Singolarmente, per la riduzione dell'imbarcamento delle assi non risulta mai utilizzata la tecnica, abbastanza conosciuta e praticata, della "sverzatura"²².

I criteri strutturali e l'aspetto di queste parchettature restano costanti, e si ritrovano anche nei restauri eseguiti dal Pelliccioli; sintomo di una tradizione di bottega che, a prescindere dalla maggiore o minore accuratezza e abilità manuale, è comunque restia a verificare nel tempo i risultati del proprio fare in relazione alle condizioni dell'opera.

Sulla maggioranza dei dipinti esaminati le superfici recavano tracce evidenti di puliture dagli esiti spesso drammatici: consunzioni diffuse, abrasioni che arrivavano ad interessare anche gli strati preparatori, segni evidenti di raschiature. Tracce per lo più addebitabili proprio agli interventi tra il Settecento e la fine dell'Ottocento.

È ben vero che nella manualistica del periodo si trovano ricette e descrizioni di sistemi operativi che se letti al di fuori di una conoscenza e di un contesto applicativi, non mancano di destare preoccupazione. È altrettanto vero che questi sono stati i mezzi a disposizione e i sistemi normalmente usati, nella sostanza, fino al secondo dopoguerra.

E sempre pensando agli interventi sette-

centeschi, il confronto che viene immediatamente è certamente con l'attività dell'Edwards e del suo Laboratorio: nel nostro caso non vi è traccia dei dettami di cautela e di rispetto per l'opera che sono alla base sia dei suoi scritti che della sua attività²³. Bisognerà quindi pensare che gli esiti di queste specifiche operazioni di pulitura dipendano in buona parte, più che dall'inadeguatezza dei mezzi, dalla scarsa abilità degli operatori e dalla limitata comprensione del testo pittorico e della sua stratigrafia²⁴.

Per la seconda metà dell'Ottocento ci si trova di fronte a un problema analogo: Zambler e Tagliapietra sono sostanzialmente dei pittori, abituati a risolvere con interventi ricostruttivi eventuali danni provocati in fase di pulitura. A dimostrazione di questo atteggiamento è molto significativo il confronto tra le fotografie d'archivio che ritraggono il *Cristo in Pietà* di Benedetto Diana così come restituito dal restauro del 1870 e lo stato della pellicola pittorica originale rivelato dalla pulitura di Giuseppe Pedrocco, eseguita nel 1954. Peraltro alla fine dell'Ottocento lavorava a Venezia Guglielmo Botti – mai consultato dalla direzione del Correr – molto più cosciente della sua professione di restauratore e legato alle idee del Cavalcaselle, fautore di un restauro principalmente conservativo²⁵.

Che nel caso dei dipinti del Correr la scelta dell'operatore sia stata un elemento che ne ha fortemente determinato le condizioni, trova ulteriore conferma se si passa ad analizzare i restauri novecenteschi. La maggior parte furono eseguiti da Mauro Pelliccioli. Anche lui proveniva da una tradizione di bottega legata principalmente ai dettami del restauro amatoriale: era stato allievo del Cavenaghi e per tutta la vita utiliz-

zò le pratiche e i materiali che facevano parte di quella sua formazione. Ma negli stessi anni in cui lavora al Correr inizia la sua collaborazione con l'Istituto Centrale per il Restauro e si trova a dover rendere operativi i concetti via via elaborati da Cesare Brandi. E con "...un fischio di soda e uno di gomma lacca", sono ben diversi dall'antico i risultati che riesce ad ottenere²⁶. Il suo pregio maggiore è forse quello di sapersi fermare. Sui dipinti del Correr è abbastanza semplice riconoscere il suo intervento, aiutati anche da una documentazione fotografica che, seppur non estremamente dettagliata, risulta sufficiente a suffragare l'osservazione diretta.

Eseguì alcune audaci rimozioni di ridipinture, come nel caso della *Crocifissione* di Giovanni Bellini, dove riportò alla luce la schiera di cherubini asportando meccanicamente uno spesso strato grigio. Ma di fronte all'evidenza della rovina, ad esempio sul dipinto di Cosmé Tura, si limita ad un *maquillage*: alleggerisce la vernice, stucca qualche piccola lacuna a integrazione delle precedenti, ritocca i ritocchi e patina con velature leggere le zone che gli sembrano troppo crude. Anche la vicenda del restauro dell'Antonello da Messina è esemplare, rispetto alla sua capacità di dosare gli interventi pur avendo a disposizione dei mezzi assai poco selettivi.

Questo suo modo di procedere risulta evidente su quasi tutti i dipinti da lui restaurati, e questo ha permesso di ritrovare tracce consistenti, anche se disomogenee, dei trattamenti precedenti. Altra sua caratteristica è quella di un ritocco sempre molto veloce e poco insistito, che tiene più conto di un equilibrio complessivo legato principalmente all'omogeneità tonale e valutato

sempre in relazione ad una visione a distanza.

Maggiormente datata risulta l'attività di Pedrocco, che tra il 1950 e il 1970 ripropone con naturalezza metodi ed operazioni che già ai suoi tempi erano stati accantonati come non idonei. Nel 1969 esegue addirittura un "trasporto" su tela per la *Madonna con Bambino e devoto* di Marco Basaiti. Questo intervento è a tutti gli effetti una pedissequa realizzazione dei dettami del Secco Suardo; inoltre utilizza ancora come adesivo la cera, sulla cui adeguatezza si nutrivano già non pochi dubbi.

¹ Busta n. 269, doc. 21 gennaio 1852.

² Busta n. 244, doc. 5 dicembre 1852. Per alcune notizie sull'attività di restauratore di Antonio Zambler cfr. A. Conti *Fra conservazione e restauro amatoriale in La grande vetrata di S. Giovanni e Paolo. Storia, iconografia, restauro*, Marsilio Ed., Venezia 1982.

³ Busta n. 314, doc. relativi a tutto il 1852.

⁴ Busta n. 394, doc. 24 dicembre 1853; 4 maggio 1853. Il Lazari decide di affidare a Zambler "il ripulimento" dei "quadri della Raccolta Zoppetti" con le relative cornici; ed è piuttosto indicativo che tra le cause di incuria da lui segnalate come motivo della necessità del restauro, oltre ai danni derivati dal trasporto delle opere, menzioni per primo "un biennale abbandono". Nella ricevuta di pagamento, Zambler conferma l'avvenuto restauro distinguendo tra operazione di "ripulitura" e di "restauro", indicando con il secondo termine il solo ritocco.

⁵ V. in particolare Busta n. 29 del 7 aprile 1866 e Busta n. 37 dell'aprile 1867.

⁶ Busta n. 8, doc. 8 gennaio 1868.

⁷ Busta n. 12, doc. 13 gennaio 1868.

⁸ Busta n. 49, 9 aprile 1868; Busta n. 139, 31 agosto 1868. Non è mai specificato se si tratti della *Crocifissione* della Collezione Correr. Per notizie sul Tagliapietra cfr. Conti, *op.cit.*, 1982 e relativa bibliografia.

⁹ Busta n. 83, 22 maggio 1868; Busta 129, 13 agosto 1868; n. 169, 15 ottobre 1868; Busta n. 18, 18 gennaio 1869; Busta n. 132, 12 gennaio 1869; Busta n. 3, 3 gennaio 1870; Busta n. 43, 6 marzo 1869; Busta n. 108, 22 maggio 1869.

¹⁰ Busta n. 83, 22 maggio 1868.

¹¹ Busta n. 115, 26 maggio 1869.

¹² Busta n. 79, 3 maggio 1870.

¹³ Busta n. 95, 1 giugno 1870.

¹⁴ Busta n. 144, 28 luglio 1870; le opere in contratto sono le seguenti:

* L. n. 218 B.V. con Gesù

2. n. 232 Santo Vescovo

3. n. 235 S. Girolamo

4. n. 367 Adorazione dei Re Magi

5. n. 403 Martirio di un Santo

6. n. 404 Apparizione di un angelo

7. n. 497 Gesù che esce dall'avello

8. n. 647 B.V. con Bambino

9. - B.V. con due angeli che la incoronano".

¹⁵ La prima rata di 688,33 lire contestuale alla consegna dei dipinti, viene versata il 26 settembre; la seconda, con la riconsegna di cinque dipinti restaurati, tra cui vi è anche il *Cristo in Pietà* di B. Diana, viene versata il 12 dicembre 1870, a poco più di due mesi dall'inizio dei lavori. (Buste n. 190, 213).

¹⁶ I documenti tra il 1890 e il 1910 risultavano al momento di questa ricerca, lacunosi perché parzialmente messi a disposizione di altri studiosi.

¹⁷ Questi restauratori lavoravano in pianta stabile per le Regie Gallerie dell'Accademia, dopo il trasferimento a Torino del Botti. Cfr. A. Conti, *op. cit.*, 1982 e *Storia del Restauro*, Electa, 1973.

¹⁸ I restauri di quegli anni sono tutti documentati nelle schede manoscritte di Mariacher, trasferite e completate con altre notizie tecniche in *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal sec. XIV al sec. XVI*, Venezia 1957.

¹⁹ Cfr. L. Olivato *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei sec. XVII e XVIII*, Ist. veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1974.

²⁰ Le notizie e la citazione sono tratte da A. Conti, *op. cit.* 1982, pag. 135.

²¹ Nei manuali ottocenteschi ad uso dei restauratori si trovano anche altre operazioni consigliate per la disinfestazione del legno: non sono certo meno drastiche della soluzione generalmente adottata sui dipinti del Correr e vanno da imbibizioni di petrolio bollente a colature di misture calde nelle gallerie. Lo stucco a base di biacca ed olio applicato dal Tagliapietra sul retro del *Cristo in pietà* di B. Diana rientrava forse in un trattamento di questo genere. Tracce di un più antico intervento, analogo al precedente come criterio e finalità, sono state ritrovate anche nella zona dell'alberello in vaso nelle *Due Dame veneziane*: operando diretta-

mente sulla superficie dipinta, le gallerie praticate dai tarli sono state portate in vista, e ripulite e allargate utilizzando certamente una lama. Al loro interno è stato quindi colato un composto di colla proteica, cera ed olio.

²² Esistono peraltro delle pratiche operative di cui è impossibile trovare tracce certe ed evidenti. Ad esempio, nella manualistica è frequentemente consigliato un metodo di riduzione dell'imbarco delle tavole attraverso applicazioni di acqua bollente seguite da asciugature sotto pressa, che sicuramente non erano meno traumatiche per il colore e la preparazione di un'operazione di "sverzatura".

²³ Un esempio che può chiarire la distanza tra questi due modi di intendere e di procedere nel restauro ci è stato offerto nel corso del 1992. Abbiamo infatti restaurato, per conto della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia e con il contributo di *Save Venice*, il polittico di Santa Barbara di Palma il Vecchio, della Chiesa di Santa Maria in Bragora. L'intervento su questi dipinti era stato eseguito dal Laboratorio dell'Edwards e viene più volte da lui stesso citato come un restauro esemplare. In effetto potendo osservare oggi da vicino lo stato di conservazione praticamente perfetto del colore originale ci si domanda dove siano le tracce dei suoi lavaggi con acqua, delle miscele a base di soda e di potassa, o dei fissativi con chiara d'uovo e olio, che sono il medesimo bagaglio di tutti gli operatori di quel periodo e i cui esiti ben si possono valutare sui dipinti del Correr.

Ci si chiede anche come mai la grande lezione innovativa dell'Edwards sembra avere avuto così pochi seguaci nella sua stessa città. Forse la risposta sta nella sua concezione del lavoro in un certo senso elitaria, che si è realizzata nella costituzione di un Laboratorio la cui attività era specificamente destinata ai soli beni della Repubblica. Inoltre la scelta degli operatori era stata circoscritta ai migliori allora disponibili, che risultarono vincolati ad un contratto in esclusiva. Nel periodo di attività del Laboratorio si vede un solo rimpiazzo, e la maggior parte di quei restauratori chiude la propria attività con la chiusura del Laboratorio stesso. Cfr. A. Conti, *op. cit.*, 1973, 1982; L. Olivato, *op. cit.* 1974; M. Cagianò de Azevedo, *Provvidenze del Senato veneziano per le opere d'arte* Bollettino I.C.R. n. 3-4, 1950.

²⁴ Su alcuni dipinti erano addirittura stati scambiati per rifacimenti gli strati finali di campiture lavorate per sovrapposizioni, e per ritocchi alcuni mutamenti di interazione dell'autore stesso; si era così proceduto, con

grande accanimento, alla loro completa asportazione meccanica.

²⁵ Cfr. D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, 1988; L. Magagnato, *G.B. Cavalcaselle a Verona*, Verona 1973.

²⁶ Cfr. *Vicende e cultura del restauro* in *Storia dell'Arte Italiana* vol. 10, Einaudi, 1981.