

Frammenti di pitture, dibattiti e protagonisti nel Veneto

PAOLA ARTONI

Premessa

Nell'affrontare la tematica degli stacchi e degli strappi di affreschi nel Veneto, nell'arco cronologico che va dall'alba dell'Ottocento all'inizio del XX secolo, si ha la consapevolezza di percorrere un terreno di studi che da un lato si presenta ricco di importanti stimoli per il dibattito critico, per la storia delle tecniche artistiche e del restauro, dall'altro è un itinerario per molti versi tuttora sfuggente, nascosto tra le pieghe della storia dell'arte e molto spesso tralasciato dagli studi ufficiali. L'auspicio è che la mostra che qui si presenta possa diventare lo spunto per la fioritura di ulteriori ricerche, nel territorio di Venezia come nell'entroterra. Si avverte, infatti, la necessità di ulteriori sondaggi archivistici, alla scoperta di dati documentari che raccontino nuovi dettagli delle vicende biografiche dei committenti e degli operatori impegnati in queste operazioni di stacchi e strappi. Al tempo stesso sarebbe positivo l'apporto di futuri contributi scientifici che possano aggiungere nuovi tasselli alla storia del restauro nel Veneto e che possano permettere di impostare un lavoro di confronto sinottico dei dati relativi alle tecniche utilizzate e ai materiali impiegati. In questa sede ci si limita a presentare alcuni frammenti, non solamente delle pitture murali "estratte", ma anche dei dibattiti e delle vicende che, per due secoli, hanno animato il territorio veneto. Episodi più o meno complessi che s'intrecciano necessariamente con i mutamenti politici e sociali che hanno traghettato, tra luci e ombre, la Serenissima verso l'età contemporanea.

Il dibattito critico in età napoleonica

Nell'ora cupa del tramonto della Repubblica di Venezia, le vicende relative alla conservazione del patrimonio si sono confrontate con le istanze che l'amministrazione napoleonica decise di adottare in questa materia. In particolare, per quanto riguarda gli stacchi e gli strappi si è chiamati necessariamente a fare i conti con le azioni già messe in opera a Milano dove, dal 1805, era iniziata una campagna che prevedeva un'azione massiccia di concentrazione delle pitture murali, tolte dagli edifici di competenza demaniale, nella Pinacoteca di Brera¹. A Maria Teresa Binaghi Olivari si deve la pubblicazione di alcuni significativi documenti, conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, nei quali, per voce del direttore generale Scopoli, si conferma la volontà da parte degli organi statali di emanare un provvedimento che, sul modello milanese, dal dicembre 1809 permettesse di raccogliere gli affreschi in tutta l'Italia del nord². A tal fine viene contattato il podestà di Venezia affinché fornisca un vero e proprio elenco di affreschi da rimuovere, ma questo ordine, che coinvolge anche l'Accademia di Venezia in termini di ricognizione del patrimonio esistente, incontra tuttavia significative resistenze territoriali poiché, evidentemente, si teme che alla mappatura e agli stacchi facciano seguito le requisizioni napoleoniche di tali dipinti, diventati anch'essi beni mobili³. A stretto giro, nel gennaio 1810, il podestà di Venezia si oppone con forza alla richiesta di Scopoli e

invia alla sua attenzione il verbale della seduta del consiglio dell'Accademia risalente al mese precedente. È questo un documento vivace, un vero specchio degli umori di questa stagione: Pietro Edwards, ispettore delle pubbliche pitture dal 1777 al 1806 e delegato alla selezione delle opere un tempo della Serenissima, dal 1804 conservatore dell'Accademia⁴, con parole vibranti si esprime contro gli strappi nei territori veneti anzitutto per ragioni di inopportunità⁵; inoltre egli afferma, non senza audacia, che nel Veneto non vi sono affreschi. Con quest'ultima dichiarazione Edwards chiaramente mentiva, ma nulla vieta di pensare che egli intendesse esprimere il fatto che lui, sino a quel momento, non avesse mai avuto modo di vedere degli stacchi nel territorio di sua competenza. Questa assenza della pratica nel Veneto non gli impedisce, in ogni modo, di contestare le conseguenze degli strappi in termini di alterazione, se non di perdita, dei valori cromatici delle pitture. Se la linea di Edwards ebbe la meglio sulle scelte politiche e gli strappi napoleonici vennero scongiurati, è pure vero che il documento emanato dalla Repubblica Cisalpina nel 1810 si esprimerà a favore della custodia delle "opere di eccellenti autori", ma, al tempo stesso, proporrà, non senza ambiguità,

[...] di far trasportare dal muro in tela le pitture a fresco meritevoli di essere preferibilmente conservate.

Più precisamente il decreto del 1818 della Reggenza provvisoria del Governo veneto non permetterà lo stacco

[...] se non sarà stato regolarmente comprovato che la muraglia a cui il dipinto è attaccato stia per crollare o fare parte di qualche edificio destinato ad essere demolito, o se non sarà dimostrato che il dipinto possa soffrire danno seguitando ad esistere sulla medesima⁶.

La questione è quindi tutt'altro che chiusa e torna a essere affrontata in maniera circostanziata da Francesco Leopoldo Cicognara, dal 1808 al 1826 presidente del consiglio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, il quale nel 1825 pubblica un saggio dedicato espressamente al *Distacco delle pitture a fresco*⁷. In questa sua dissertazione egli si dichiara contrario a questa pratica che, alla luce delle drammatiche requisizioni napoleoniche, vedeva

[...] tante squisitezze de pennelli italiani che stanno da secoli sulle pareti dei palagi e dei templi, fragilmente addossate sulla tela, sventolare come vessilli del vincitore [...]⁸

e i commerci indiscriminati di opere d'arte

[...] degli speculatori che venderebbero all'estero non pur le pitture, ma persino i chiodi d'Italia, i quali vedendo impoverirsi le chiese e i palagi dei quadri che sfoggiano nelle gallerie di Dresda, di Berlino, di Londra emigrando dal nostro suolo, crederanno di poter sostituire al loro traffico una buona maniera di preziosità dando di mano alle pitture a fresco [...]⁹

esponendo "a rubba" il patrimonio artistico. Il testo di Cicognara è prezioso, perché da un lato egli si prodiga nella descrizione tecnica delle operazioni di stacco, dall'altro propone una fondamentale rassegna dedicata agli estrattisti italiani (tra queste note riporta, inoltre, il passaggio di Baruffaldi dedicato a Contri). Per lo studioso gli stacchi sono rischiosi non solamente per questioni di dispersione, ma anche per ragioni conservative: sulla scia di quanto già affermato da Edwards, egli ribadisce infatti che la tecnica utilizzata in queste operazioni comporta l'alterazione della cromia nonché la perdita delle finiture a secco. A fronte di tutto ciò, l'unica via percorribile, nei soli casi dettati dall'inevitabilità di un intervento, è il trasporto a massello, sul modello di quanto compiuto da Giuseppe Appiani per la Pinacoteca di Brera, ovvero una tecnica che evita i problemi legati all'alterazione del colore e risulta essere un deterrente per i facili furti¹⁰.

*Verona e la nascita del Museo degli Affreschi*¹¹

Verona, ricchissima di affreschi negli edifici di culto così come nei palazzi gentilizi, tra Sette e Ottocento si trova ad affrontare la necessità di preservare il proprio patrimonio dalle vicende storiche che la trasformano sempre più in una città-fortezza. Nel 1718 le *Vite degli artisti veronesi* scritte da Bartolomeo Dal Pozzo sono l'occasione per soffermarsi su un florilegio di pitture murali e diventano una sorta di "fermo immagine" fondamentale per gli studi a venire. Il dibattito si accende con Saverio Dalla Rosa, nipote di Giambettino Cignaroli, pittore a sua volta, ma soprattutto, dal 1805, direttore dell'Accademia veronese di pittura e scultura impegnato in prima linea contro le dispersioni napoleoniche delle opere

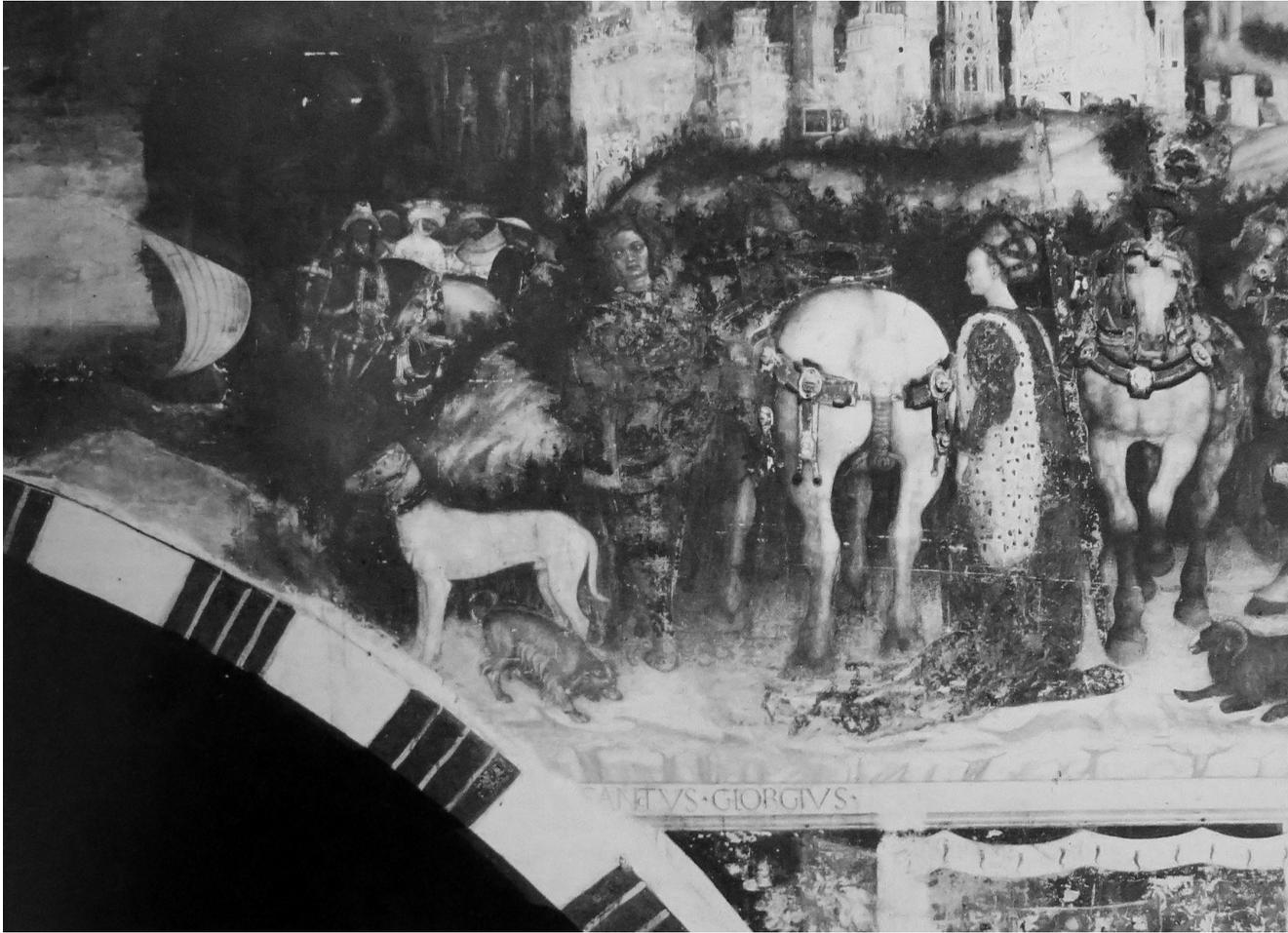
d'arte. Nel 1807 egli fa parte, con Da Campo e Gaetano Cignaroli, della commissione incaricata della formazione della Pinacoteca Civica della quale, nel 1812, egli divenne custode. Per quanto riguarda gli stacchi settecenteschi a Verona, Dalla Rosa è quindi un punto di riferimento imprescindibile. Tra questi egli, tra l'altro, dà conto di uno stacco dell'importante decorazione di palazzo Fumanelli avvenuto in quegli anni. Giovanna Baldissin Molli, nel pubblicare un'inedita *Annunciazione* di Paolo Farinati staccata da un edificio privato, ha colto l'occasione per riflettere sulle cinque teste dello stesso Farinati, oggi al Museo Canoniale, riconosciute come decorazione del palazzo¹². Le testimonianze del tempo di Dalla Rosa sono tuttavia molto frammentarie e, dovendosi concentrare sulla fase più effervescente in materia di stacchi e strappi, si approda necessariamente agli anni venti dell'Ottocento. In questa fase la città scaligera aveva affrontato i dibattiti sulla conservazione degli affreschi con l'intervento della Commissione all'ornato, mentre tra gli anni trenta e quaranta aveva visto il coinvolgimento di Giuseppe Zeni, farmacista di formazione scientifica votato al restauro (e del quale si vedrà a breve la vicenda padovana), che, nel 1835, aveva eseguito lo strappo della *Madonna col Bambino*, sempre di Paolo Farinati, dipinta sopra l'ingresso della chiesa dei Cappuccini. Un intervento, questo, che era stato richiesto prima della destinazione militare della chiesa voluta dagli austriaci. A Verona, negli anni quaranta, a Zeni subentra il bresciano Giovan Battista Speri, restauratore estrattista di professione, incaricato di trasportare l'affresco con l'*Assedio di Betulia* che Farinati aveva realizzato per casa Sebastiani¹³. Il metodo che egli impiega prevede l'impiego di sostanze grasse che, nel tempo, conferiscono un aspetto che altera la leggibilità e rende il tutto simile a un dipinto a olio su tela¹⁴.

Nell'Ottocento veronese è soprattutto la fase postunitaria a vedere il tema degli stacchi e strappi affrontato con una particolare intensità. Nel novembre 1866 viene istituita la Commissione temporanea per la conservazione dei monumenti patri e delle opere d'arte che, dopo appena un mese, diventa la Commissione consultiva conservatrice di belle arti ed antichità. È un modello che viene esteso alle province del Regno nel 1876, significativa premessa per la nascita degli Uffici tecnici regionali per la conservazione dei monumenti prima (1891) e delle Soprintendenze poi (1904)¹⁵. Se Verona è nel cuore di queste vicende conservative ottocentesche,

non è, del resto, un caso fortuito che il Museo degli Affreschi della città scaligera sia stato, negli anni settanta del Novecento, intitolato a Giovanni Battista Cavalcaselle. Proprio quest'ultimo fu una figura cardine dei dibattiti postunitari e i suoi pareri sono stati presi in grande considerazione dalla Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e di antichità¹⁶. Ad esempio egli, al tempo funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione, è invitato ufficialmente a prendere posizione in merito al "lievo", ovvero allo stacco del *Battesimo* e dei *Quattro evangelisti* di Francesco Morone nella sagrestia dei Santi Nazaro e Celso (oggetto di dibattito nella seduta del 4 novembre 1881). Tuttavia, nonostante Cavalcaselle in persona fosse giunto a Verona, avesse approvato lo stacco per mano di Giuseppe Pasetti e avesse chiesto espressamente che non venisse affidato all'ispettore-restauratore Lorenzo Muttoni, le cose andarono diversamente e fu lo stesso Muttoni a condurre l'impresa. Non accade così nel 1885, quando Pasetti, questa volta scelto dalla commissione proprio in quanto restauratore noto a Cavalcaselle, è incaricato di staccare il ciclo, risalente alla prima metà del XII secolo, che decorava il sacello dei Santi Nazaro e Celso¹⁷.

In un contesto come quello veronese, interessato da un'intensa campagna di stacchi di decorazioni murali, provenienti da chiese così come da palazzi, condotta da Carlo Alessandri, conservatore del Museo Civico, e da Lorenzo Muttoni, una figura di riferimento diventa quella di Pietro Nanin¹⁸. Quest'ultimo nel 1864 è autore di un imprescindibile volume da lui illustrato e dedicato alle facciate dipinte¹⁹. Nel 1873 egli stacca le *Allegorie* che Nicola Giolfino aveva dipinto per il convento dei Teatini, appena scoperte sotto uno strato di scialbo. Gli affreschi, tolti dalle pareti dell'ex caserma austriaca, sono quindi ricoverati nel museo²⁰. La credibilità di Nanin è tuttavia messa completamente in gioco agli occhi di Cavalcaselle nel 1878. Il *casus belli* è lo stacco compiuto da Nanin di una *Madonna in trono e santi* di Francesco Morone, proveniente da una facciata vicino a Ponte Navi, ridipinta e trattata ignorando le indicazioni di metodo che sarebbero state ufficializzate a breve nelle disposizioni ministeriali della circolare del 3 gennaio 1879, ispirata da Cavalcaselle. Tali disposizioni richiedevano l'impiego di un intonaco sano per riempire i buchi, la velatura con una tinta neutra e vietavano i ritocchi sul dipinto e l'applicazione di vernici²¹.

Nel fervore della polemica ha quindi la meglio la carriera



1. Pisanello, *San Giorgio e la principessa*. Verona, chiesa di Sant'Anastasia (fotografia di Moritz Lotze, ante 1884, Verona, Biblioteca Civica)

del sopraccitato Pasetti, che si occupa di molti stacchi, e tra essi quelli della decorazione del palazzo di Fiorio della Seta, affacciato sull'Adige e demolito a seguito dell'inondazione del 1881.

Tra gli stacchi più significativi della Verona ottocentesca si ricorda il caso emblematico del *San Giorgio e la principessa* di Pisanello (fig. 1), ovvero della decorazione del soparco della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia. Lo splendido brano pittorico, esempio raffinatissimo di pittura tardogotica, nel 1884 versava in condizioni critiche per una pesante infiltrazione d'acqua piovana, così come testimoniato dalle foto d'epoca di Moritz Lotze. A fronte di una situazione delicata, la commissione tenta invano di coinvolgere Cavalcaselle, ritenendolo un'*auctoritas* a favore dello strappo, ma egli nega questa sua presa di posizione²². Alle elucubrazioni seguono i fatti e si giunge a decidere l'intervento per la parte sinistra.

È l'agosto 1891 e interviene Antonio Bertolli, che al tempo aveva già eseguito due stacchi mantegneschi a Padova. La scelta di quest'ultimo è stata verosimilmente imposta da Cavalcaselle rispetto alla proposta di Giovanni Morelli che, al contrario, aveva suggerito il nominativo di Steffanoni. Come ha giustamente osservato Hans-Joachim Eberhardt:

Nella storia della tutela dell'opera pisanelliana erano dunque coinvolti i due più rinomati conoscitori della pittura italiana, e pare che la decisione a favore di Bertolli rifletta anche qualcosa del vecchio contrasto personale esistente tra Morelli e Cavalcaselle²³.

Il capitolo non è tuttavia ancora chiuso, poiché dopo qualche anno, nel 1900, la seconda parte con la scena del *Congedo di san Giorgio* viene affidata al bergamasco Giuseppe Steffanoni.

Lo stacco di quest'ultimo, tuttavia, non si cura di preservare l'intonaco e, di conseguenza, né la sinopia né le decorazioni plastiche testimoniate nelle foto Alinari scattate solamente pochi anni prima. Suonano ancora attuali le parole di Licisco Magagnato a proposito degli interventi veronesi di Cavalcaselle:

Il dialogo che dalle carte e dagli appunti ci è stato tramandato tra lui e Bernasconi, tra lui e Cipolla, tra lui e l'umile Pasetti, dà testimonianza dell'alto clima culturale [...]

del tempo, tale da potersi ritenere eredità della critica storica che va

[...] dal Maffei al Dal Pozzo, dal Cignaroli al Dalla Rosa – sempre attenta alla necessità di applicare la buona filologia all'amorosa cura del patrimonio artistico cittadino²⁴.

Nel nome della scienza: l'esperienza di Padova

Nel 1818 viene istituita la Commissione consultiva conservatrice di belle arti, il cui regolamento è approvato dalla delegazione provinciale solamente nel 1829, e con queste premesse istituzionali si pongono le basi per la serietà della scuola padovana che si connota *in primis* per il fondamentale apporto agli stacchi e agli strappi degli affreschi nel segno della scientificità del metodo²⁵. Basti pensare al già citato Giuseppe Zeni²⁶, di professione farmacista, che nell'ateneo patavino aveva frequentato le scuole di botanica, chimica e medicina, e che applica i principi della chimica e della fisica al restauro. Egli arriva a scrivere il testo *Sul distacco delle pitture a fresco*, pubblicato nel 1840, ma verosimilmente frutto di una ventennale elaborazione, nel quale si sofferma con dovizia di dettagli sulle problematiche inerenti i colori stesi sull'intonaco e i supporti sui quali venivano collocati gli affreschi tolti dalle pareti e dove esalta

[...] [la] chimica, scienza di verità e di evidenza, chiamata in soccorso della nuova scoperta²⁷.

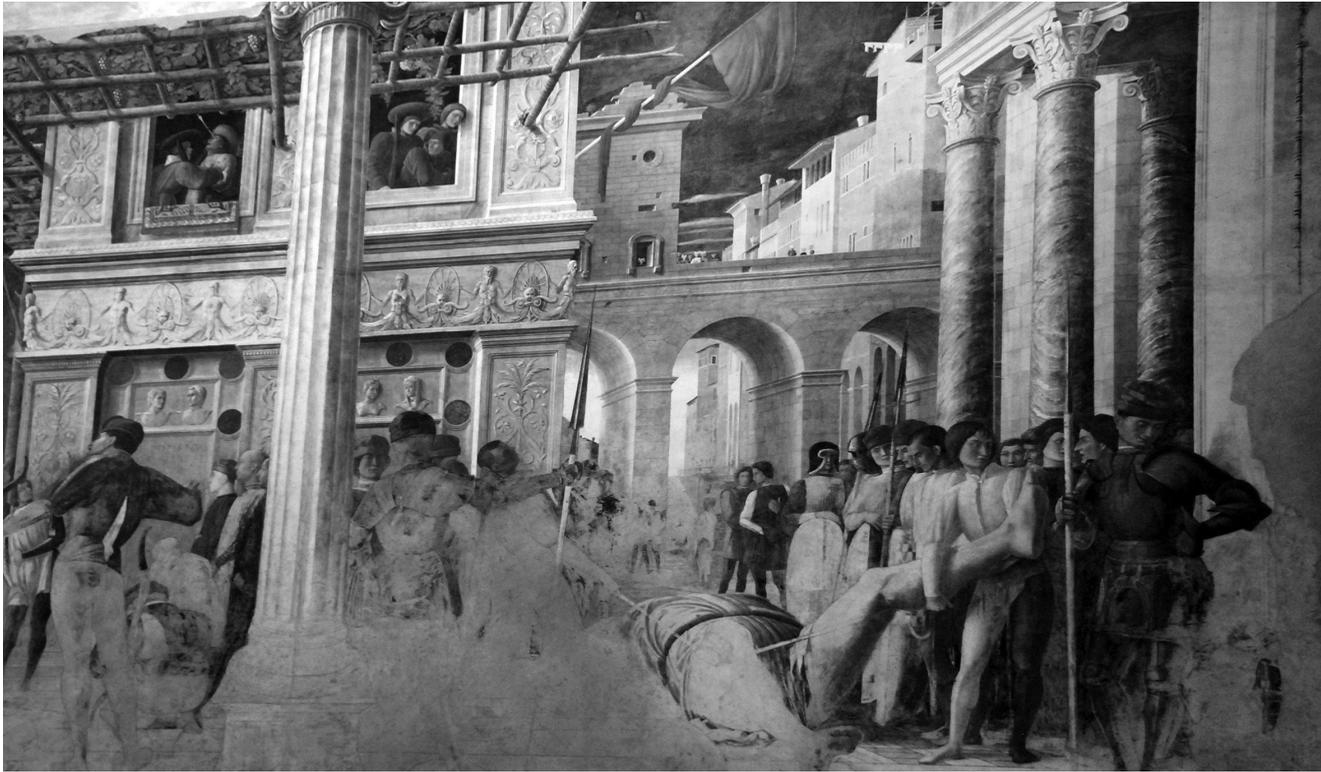
Zeni è all'opera, tra l'altro, nella chiesa di Sant'Agostino, dove strappa gli affreschi di Guariento²⁸, nella scuola dei Santi Marco e Sebastiano e in Santa Giustina, dove interviene sui dipinti di Parentino. Gli strappi eseguiti in questi anni a Padova vengono collocati senza alcuna limitazione tra le

collezioni pubbliche (comune, vescovado, chiesa degli Eremitani, università) e quelle private. Se, infatti, molti di questi sono confluiti nell'attuale Museo Civico e ne sono diventati parte integrante, molti altri sono entrati nel mercato collezionistico e, in alcuni casi, se ne sono perse le tracce.

Il metodo impiegato da Zeni, tenuto segreto dallo stesso, riceve le critiche di Leopoldo Cicognara, il quale avanza alcune osservazioni molto circostanziate, che presuppongono una profonda conoscenza sia delle tecniche artistiche, sia della fisica, e che segnalano una competenza della pratica del restauro non comune. Cicognara utilizza infatti una terminologia specifica, che comprende le definizioni di "ossidi metallici", "falda cristallina", "carbonato di calce", "gas acido carbonico", "acido solforico", "indispensabile effervescenza" e con questa competenza affonda la sua critica contro Zeni e Filippo Balbi (il conte estrattista di cui si dirà a breve a proposito degli strappi di villa La Soranza). L'atteggiamento di Cicognara conferma che il restauro scientifico in questi anni sta ponendo le basi per un approccio metodologico che alla comune pratica di cantiere inizia a coniugare la conoscenza fisico-chimica dei materiali, passando dal riconoscimento dei pigmenti alla composizione degli intonaci, arrivando persino a sostenere che uno strappo non può riuscire bene

[...] poiché un corpo elastico e flessibile come una tela non si stacca da un corpo solido come un muro senza procedere per movimenti curvilinei²⁹.

A Padova aveva lavorato in diverse occasioni Guglielmo Botti, che era già intervenuto sugli affreschi del Camposanto di Pisa, considerato un'*auctoritas* fino al 1872³⁰, anno in cui si interrompono i rapporti per un intervento ritenuto non consoni sugli affreschi di Altichiero nell'oratorio di San Giorgio (aveva impiegato per alcuni fissaggi dei chiodi di ferro, facilmente soggetti alla ruggine, anziché le brocche di rame). La Commissione conservatrice padovana sceglie allora Antonio Bertolli, pittore che conosceva bene le tecniche di Botti. Egli è una figura distante sia da quella del restauratore-scienziato, come era Zeni, sia da quella del restauratore-letterato, come invece era Botti, e si muove nel clima dinamico della Padova dell'ultimo trentennio dell'Ottocento, animato da Cavalcaselle, Pietro Selvatico e Andrea Gloria. Agli stacchi parziali, che prevedevano dapprima l'isolamento con incisione della



2. Andrea Mantegna, *Martirio di san Cristoforo*. Padova, chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari

sezione di affresco che presentava delle problematiche di scarsa adesione alla parete, la successiva asportazione, la pulitura e infine la ricollocazione sul nuovo arriccio, viene affiancata una prassi che permette il vero e proprio distacco degli affreschi. Bertolli riesce infatti a migliorare la metodologia trasmessa da Gaetano Bianchi e ottiene di operare con questa modalità solamente nei casi in cui la muratura è fortemente degradata o quando si prevede la demolizione delle pareti. È questo il caso degli affreschi che egli stacca nel 1873 dalla caserma degli Eremitani, un intervento eseguito in velocità, in previsione della demolizione, che porta al successivo ricovero delle pitture attribuite a Pietro da Rimini nel Museo Civico di Padova. Con la stessa modalità, Bertolli, sotto il controllo di Cavalcaselle e del direttore del museo, procede, tra il 1886 e il 1891, allo stacco del *Martirio di san Cristoforo* (fig. 2) e dell'*Assunta* dipinti da Mantegna nella cappella Ovetari agli Eremitani³¹. Nel cantiere della cappella degli Scrovegni, acquistata dal Comune di Padova nella seconda metà degli anni sessanta, era stato dapprima coinvolto Botti, che nel 1869

stacca e riattacca alcuni frammenti del *Giudizio* e, nel 1871, procede allo stesso modo sugli affreschi dell'arcone. Dopo la caduta in disgrazia di Botti, tra il 1880 e il 1900, Bertolli stacca i riquadri degli affreschi di Giotto con l'*Andata di Cristo al calvario* e *Cristo tra i dottori*³².

Il caso di Treviso e lo stacco delle Storie di sant'Orsola

Tra gli estrattisti di formazione esclusivamente scientifica e quelli con approccio sostanzialmente pratico, vi è una terza via operativa che è testimoniata da un'importante campagna condotta a Treviso. Ci si riferisce a un intervento reso possibile grazie alla determinazione e alla caparbia dell'abate Luigi Bailo, collezionista e conservatore del Museo Trivigiano, da lui fondato attorno al 1879, e all'azione di due giovani artisti del luogo, ovvero lo scultore Antonio Carlini e il decoratore Girolamo Botter. Questi nel 1883 vengono coinvolti per documentare ad acquerello l'aspetto degli affreschi appena liberati dallo scialbo raffiguranti le *Storie di sant'Orsola* (fig. 3), realizzati nella seconda metà del Trecento da Tomaso da

Modena nella chiesa di Santa Margherita di Treviso e dei quali si era persa memoria. Di lì a breve, tra maggio e agosto dello stesso anno, vengono incaricati di svolgere lo stacco, in vista della demolizione della chiesa (la quale, in realtà, al tempo venne solamente ribassata)³³. Per i giovani artisti si tratta di una nuova esperienza, che Luigi Bailo racconta nella relazione intitolata *Degli affreschi salvati nella demolita chiesa di Santa Margherita*³⁴. Come osserva Muraro, i due operatori vennero lasciati senza guide:

Abbandonati a se stessi da chi doveva prendersi la responsabilità di questo importante recupero, ed essendo risultate troppo onerose le pretese dei “pratici dell’arte” interpellati dal Bailo, essi operarono, dotati di mezzi ed attrezzature assolutamente inadeguati ed assillati dall’urgenza di far presto, in condizioni di lavoro quasi assurde, risolvendo tuttavia onorevolmente un intervento che al giorno d’oggi non sarebbe nemmeno immaginabile poter pensare di progettare in quei termini. Solo dopo i bombardamenti aerei dell’ultima guerra, si affrontarono condizioni operative simili ed altrettanto drammatiche nel salvataggio delle opere d’arte di Treviso³⁵.

La complessa operazione interessò una superficie di 75 metri quadrati. Antonio Bigolin, che ha avuto modo di occuparsi recentemente del restauro di questo magnifico ciclo pittorico, ha osservato che, senz’altro, devono essere state affrontate delle difficoltà dettate dall’inesperienza: in prima istanza i due tentarono di mettere in pratica la tecnica dello strappo così come era descritta dal manuale di Secco Suardo, con l’intenzione di limitarsi all’asportazione della pellicola pittorica, ma questa sperimentazione fu deludente e decisero pertanto di optare per lo stacco, questa volta seguendo le indicazioni di Ulisse Forni³⁶. A Botter e Carlini va quindi riconosciuto l’esito positivo dell’impresa, che ha portato, tra l’altro, a ottenere che ciascuna scena sia stata staccata integralmente e senza ulteriori suddivisioni.

Reliquie della Serenissima:

gli interventi nelle ville e le vicende collezionistiche

Metafora dello splendore della Serenissima e del rapido declino di una società nobiliare e altoborghese, con l’Unità d’Italia le ville della Riviera del Brenta vengono considerate beni di lusso, tassate fortemente, rapidamente trasformate



3. Antonio Carlini, *Storie di sant'Orsola di Tomaso da Modena*, 1883, acquerello (Treviso, Biblioteca comunale, fondo iconografico C56)

dai proprietari in case coloniche e talvolta addirittura distrutte. A trarre giovamento da questa rapida dinamica è il mercato, che vede in molti casi l’acquisto delle ville da parte di antiquari e la messa in vendita dei beni mobili. Ed è in questa logica che quando gli affreschi non vengono scialbati o distrutti, sono strappati e immessi sul mercato come beni mobili a tutti gli effetti³⁷. È emblematico, a tale proposito, il caso della distrutta villa detta “La Soranza” di Castelfranco Veneto, progettata da Sanmicheli, decorata da Paolo Veronese e da Zelotti e della quale vengono recuperati centocinquantesi frammenti grazie all’intervento dell’estrattista Filippo Balbi. La campagna di strappi, compiuta tra il 1816 e il 1817, si è tradotta nella dispersione di queste pitture tra Italia, Francia, Inghilterra e Ungheria³⁸. Il conte Balbi, originario di Castelfranco Veneto, con la sua formazione di chimica e meccanica mette in opera un sistema per salvare gli affreschi che ha come base la tecnica di trasporto di Contri, riaggiornata alla luce del metodo di Palmaroli e l’aggiunta di una sua invenzione che permette di ampliare la superficie dello strappo, riuscendo a togliere dall’intonaco anche le grandi figure allegoriche dipinte da Veronese e Zelotti senza frammentarle in più pezzi.



4. Giambattista Tiepolo, affresco strappato. Parigi, Musée Jacquemart-André (da villa Contarini Pisani, detta dei Leoni)

Ben prima dell'Unità e delle pesanti tassazioni, si registrano episodi di rimozioni delle pitture murali e anche le ville palladiane vengono travolte da questi sconvolgimenti: è il caso, ad esempio, di villa Foscari, detta La Malcontenta, di Mira (Venezia), dove, con regolare permesso motivato dal desiderio del proprietario di modificare la prospettiva della facciata, vengono staccati gli affreschi di Giambattista Zelotti. Nel 1827 le operazioni sono condotte da Francesco Padoan Vettori e gli affreschi vengono consegnati all'Accademia di Venezia, mentre il *Concerto* è nelle collezioni del Museo di Castelvecchio a Verona³⁹. Sempre a Mira lo stesso Padoan Vettori nel 1825 aveva strappato un ciclo di affreschi di pittori veneti di inizio Seicento da villa Valier Bembo, detta La Chitarra. Dipinti che dal 1827 sono entrati nelle collezioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁴⁰.

Nel 1883, per volontà del proprietario, si arriva alla distruzione della decorazione di Sebastiano e Marco Ricci nella villa vescovile, detta di Belvedere, di Belluno, della quale resta memoria grazie all'acquerello *Ricordo della sala di Belvedere* dell'artista e ispettore regio delle Belle Arti Osvaldo Monti. Fu probabilmente lo stesso a eseguire lo stacco a massello

della testa della *Samaritana* di Sebastiano Ricci, confluito nelle collezioni del Museo Civico di Belluno⁴¹.

Fortunatamente le distruzioni riescono a essere in molti casi evitate, anche se non tanto per amore della tutela, quanto piuttosto per gli interessi commerciali. È a fine Ottocento che il mercato registra una particolare fortuna nella vendita degli affreschi di Giambattista Tiepolo provenienti dalle ville. È questo il caso di villa Contarini Pisani, detta dei Leoni, di Mira (Venezia), dove gli affreschi di Tiepolo e di Girolamo Mengozzi Colonna vengono strappati dalle pareti e dal soffitto nella primavera del 1893 da Giuseppe Steffanoni a seguito della vendita ai collezionisti Édouard André e Nélie Jacquemart, che li destinano alla loro residenza parigina⁴². Lo stesso anno Steffanoni strappa anche gli affreschi di Tiepolo da villa Volpato di Nervesa della Battaglia (Treviso), oggi dispersi tra il Bode-Museum di Berlino e la Gemäldegalerie di Berlino-Tiergarten⁴³. Avviene verosimilmente in questo periodo anche lo strappo degli affreschi di villa Corner di Merlengo (Treviso), tra cui la *Flora* di Giambattista Tiepolo, attualmente ai Musei Civici di Treviso⁴⁴.

Nel primo decennio del Novecento la sequenza non si

interrompe e, tra il 1906 e il 1909, Franco Steffanoni si occupa dello strappo degli affreschi di Giandomenico Tiepolo di villa Tiepolo a Zianigo (Venezia). Si tratta del celebre ciclo con satiri, centauri e figure di Pulcinella, dipinto tra il 1759 e il 1797, che dopo essere stato strappato viene acquistato dallo Stato e dal Comune di Venezia. I frammenti transitano per il Fondaco dei Turchi e il Museo Correr sino a giungere, nel 1936, a Ca' Rezzonico. Nel 1966 Giuseppe Giovanni Pedrocchio⁴⁵ li trasporta su un nuovo supporto metallico, mentre nel 2001-2002 Ottorino Nonfarmale li colloca su un telaio alveolare in alluminio⁴⁶. La ditta bergamasca degli Steffanoni è impegnata nello stesso momento, nel 1908, anche a villa Corner di Sant'Artemio (Treviso) nello strappo di affreschi di Costantino Cedini, che vengono al tempo ritenuti, a torto, tiepoleschi⁴⁷. E ancora nel 1917 si stacca un affresco di Tiepolo dalla villa Cordellina di Montebelluna (Venezia), che viene portato nel Museo Civico di Vicenza e nel 1956 ricollocato *in situ* grazie ai restauri curati da Franco Steffanoni⁴⁸.

È evidente che nei primi anni del Novecento le iniziative non si limitano agli affreschi tiepoleschi né si concludono, ma anzi interessano tutto il territorio veneto, in alcuni casi con la confluenza degli affreschi nei Musei Civici: a Mareno di Piave (Treviso) nella villa Montalbano gli affreschi cinquecenteschi, alla maniera di Pomponio Amalteo, sono strappati per volontà di Luigi Bailo e sono offerti dal proprietario del tempo, il conte Sanmartini, ai Musei Civici di Treviso⁴⁹; al pari degli affreschi di Domenico Morone (1502) straccati da Attilio Motta nel 1909 da villa Paladon a San Pietro in Cariano (Verona) e donati dal proprietario al Museo di Castelvecchio⁵⁰.

Nel XX secolo la pratica degli stacchi e degli strappi si misura sia con le vicende belliche, sia con una nuova presa di coscienza della tutela, anche grazie alla nascita di un dibattito filologico e scientifico in materia di restauro che proprio in Italia ha un cuore pulsante.

Se le ferite della grande guerra portano, ad esempio, alla distruzione di villa da Mula a Romanziol (Venezia) con la



5. Giandomenico Tiepolo, *Giochi di Pulcinella*. Venezia, Ca' Rezzonico (da villa Tiepolo)

decorazione della cerchia di Benedetto Caliari (*post* 1575) che si riduce a tre frammenti strappati nel 1937, ora conservati nei Musei Civici di Treviso⁵¹, è soprattutto con i bombardamenti della Seconda guerra mondiale che si avvia una sequenza di urgenze, che vanno, ad esempio, dal recupero dei frammenti del Mantegna agli Eremitani di Padova, al salvataggio delle decorazioni di Tiepolo da palazzo Canossa a Verona e dalla villa Valmarana ai Nani di Vicenza⁵². La metodologia degli stacchi e strappi si trova a confronto con nuove istanze e professionalità e si confronta con una contemporaneità complessa e sfaccettata, tra istanze di tutela e di conservazione che diventano una sfida anche ai giorni nostri⁵³.

¹ Per queste vicende si veda quanto scrive Giulia Marocchi nel saggio dedicato in questa sede alla Lombardia.

² Binaghi Olivari 1991, in particolare pp. 68, 70.

³ Tale osservazione era stata già avanzata in Conti 1988, p. 221.

⁴ Tra l'ampia bibliografia relativa a Edwards si segnalano almeno l'ampio studio di Olivato 1974; la voce del *Dizionario biografico degli Italiani* (Rinaldi 1993, pp. 295-298); gli atti del convegno a lui dedicato a Padova nel 2000 (*Dal decalogo Edwards* 2001) nonché il recentissimo Olivato, Rossi 2014, in c.d.s.

⁵ Il verbale della seduta del 21 dicembre 1809 è pubblicato integralmente in Binaghi Olivari 1991, p. 70. La copia autenticata del 6 marzo 1896 è stata parzialmente riportata in Nepi Scirè 1990, pp. 110, 129, n. 17, a proposito degli affreschi di Tiziano in Palazzo ducale. Va tenuta presente l'osservazione già rilevata in Rinaldi 2007, e sottolineata da Ciancabilla: "A questo proposito si ricorda che il termine 'distaccare' e 'trasportare' erano sinonimi di tutti i diversi modi di staccare i dipinti murali, ogni specifica è assai difficile da rintracciare nelle fonti settecentesche o in quelle dei primi decenni dell'Ottocento. Anzi trasportare era il termine che si utilizzava genericamente per indicare anche le sostituzioni del supporto dei dipinti mobili (da tavola o tela) tanto che ancora è molta la confusione che regna al riguardo" (Ciancabilla 2009, p. 34, nota 141).

⁶ Cfr. D'Amico 1992, in particolare p. 231; Ciancabilla 2009, p. 32.

⁷ Cicognara 1825, ripreso in *Scritti d'arte* 1975, II, pp. 595-613; D'Amico 1992, p. 231; Spalletti 1997, p. 8.

⁸ Cicognara 1825, p. 2.

⁹ *Ibidem*, ripreso in Ciancabilla 2009, p. 32.

¹⁰ Come ha osservato Ciancabilla, Cicognara non perdeva l'occasione di ribadire le problematiche degli stacchi suggellando "l'infelice successo di tanta parte di questi seducenti tentativi", compilava degli elenchi, più simili a bollettini di guerra, elencando opere d'arte che erano state strappate da Contri o da Succi e che, in conseguenza di questi interventi, erano perdute per sempre: "Dove infatti sono le vantate pitture di Giulio Romano staccate in Mantova dal Contri, quelle di cui tanto meravigliosi il Baruffaldi, e quelle della cappella di S. Macrobio? Dove sono i belli affreschi del Sammachino che il Succi levò dalla chiesa della Madonna degli Angeli in Bologna e quelle del Cavedone da lui staccate a S. Michele in Bosco? Non trattasi di secoli di data", concludeva "e queste, e infinite altre si ridussero in poca polvere" (Cicognara 1825, ripreso in Ciancabilla 2009, p. 33).

¹¹ Per la mappatura degli stacchi e degli strappi eseguiti a Verona tra Otto e Novecento si rimanda anzitutto al catalogo Museo di Castelvecchio (*Museo di Castelvecchio* 2010) e si preannuncia a breve l'uscita del secondo volume dedicato al patrimonio artistico del museo databile tra Seicento e Ottocento. Per un esempio novecentesco si rinvia alla scheda di Ettore Napione qui pubblicata e dedicata allo strappo dell'affresco di Altichiero, eseguito da Ottemi della Rotta nella chiesa veronese dei santi Fermo e Rustico.

¹² Per Baldissin Molli si tratta di opere di Farinati (Baldissin Molli 1993). Le teste sono state esposte nella mostra *Veronese e Verona* 1988, pp. 310-312 (Sergio Marinelli vi ha letto uno stile avvicicabile a Battista Del Moro e Farinati e non le ha messe in relazione con palazzo Fumanelli) e sono state pubblicate in Guzzo 1990, p. 203, nn. 34-37. Sulle committenze dei Fumanelli si rimanda a Molteni 2011, in particolare, per queste teste, a p. 84.

¹³ Su questi ultimi due casi citati si rimanda a Gattoli 2006 e ai documenti citati dalla studiosa.

¹⁴ Le varie sezioni del fregio, appartenenti alle collezioni civiche veronesi, sono state oggetto di un recente restauro, del quale sarà dato conto nel secondo volume dedicato alle collezioni, in corso di stampa.

¹⁵ Un'efficace sintesi è tracciata in Brugnoli 1996.

¹⁶ Sull'argomento cfr. Magagnato 1973, pp. 29-36. I verbali della commissione sono stati pubblicati a stampa dal 1877 al 1885 nel *Foglio periodico* della Prefettura di Verona.

¹⁷ Ciclo che nel 1997 è stato restaurato e riassemblato da Pierpaolo Cristani e oggi è esposto nel Museo Cavalcaselle di Verona (cfr. T. Franco, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 29-37, n. 2).

¹⁸ Si rimanda a Gattoli 2012, sitografia.

¹⁹ Si veda Schweikhart 1983 per l'edizione delle tavole di Nanin.

²⁰ Le sette *Allegorie* sono pubblicate da M. Repetto Contaldo, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 381-384, n. 284.

²¹ Per l'affresco si veda G. Peretti, in *Museo di Castelvecchio* 2010, pp. 275-276, n. 212.

²² Le vicende di questo strappo sono ricostruite con i riferimenti documentari e dovizia di particolari da Andrea Brugnoli (1996, p. 190). L'affresco è stato revisionato nel 1968 dall'ICR.

²³ Eberhardt 1996, in particolare p. 172.

²⁴ Magagnato 1973, p. 36.

²⁵ È di questa opinione Spiazzi 2001, p. 22: "Non conosciamo se e quale dibattito culturale abbia avuto luogo tra gli storici e gli accademici attivi in Venezia e gli storici attivi nelle città del Veneto, in Padova in particolare. Non è casuale peraltro che in questa sede universitaria, in Padova, abbiano luogo i primi studi di chimica del restauro e le sue prime applicazioni". Osserva inoltre Ciancabilla: "La possibilità di esercitare l'arte di staccare gli affreschi attraverso la sperimentazione scientifica e lo studio della chimica, senza cioè necessariamente avere competenza artistica, farà sì che un buon numero di estrattisti attivi in quegli anni, così come il medico Martelli, siano dei semplici dilettanti. Come lui ne sono esempi il chirurgo Giuseppe Maria Soncis, il farmacista Giuseppe Zeni, estrattisti dilettanti che, come i 'professionisti' già citati, Girolamo Contoli, Filippo Balbi, ed anche Antonio Boccolari o Giacomo Succi, attestano la diffusione su scala nazionale di un mestiere oramai autonomo, tanto che l'arte del 'rilevatore di pitture murali' poteva essere esercitata indipendentemente da qualsiasi altra pratica restaurativa, in quanto professione di per sé definita" (Ciancabilla 2009, p. 37).

²⁶ Zeni venne premiato nel 1819 dal Comune di Padova con una medaglia d'argento per i meriti di estrattista e su questa fece incidere la definizione di *Chymiae Cultori Picturas Udo Illinitas Muro Eripendi Arte Peritissimo* (Ciancabilla 2009, p. 36). Su Zeni si veda la nota biografica curata da Giulia Marocchi pubblicata in questa sede.

²⁷ Cfr. Zeni 1840, p. 5.

²⁸ Si vedano le schede di Giulia Marocchi pubblicate in questa sede.

²⁹ Cicognara 1825, p. 12, ripreso in Ciancabilla 2009, pp. 33-34.

³⁰ Bastino le parole di elogio espresse da Pietro Selvatico nella sua memoria (Selvatico 1871).

³¹ Si veda in Rebeschini 2006, in particolare pp. 168-169: "Le condizioni di infiltrazione dell'umidità aggravavano sempre più le condizioni delle pitture. In particolar modo la porzione che appariva aver più sofferto per la salsedine del muro era la parte inferiore della parete destra, corrispondente al *Martirio di San Cristoforo*, e così si rese necessario lo stacco dell'affresco. Nel 1886 fu incaricato il pittore e restauratore Antonio Bertolli, il quale aveva acquisito una buona reputazione per l'analoga operazione di stacco degli affreschi nella Cappella degli Scrovegni, nella sala della Gran Guardia, e nell'abside della stessa Chiesa degli Eremitani. Nonostante la fama e l'esperienza del Bertolli, il Ministero della Pubblica Istruzione esitò, frenato dalla preziosità del dipinto, richiedendo il parere del Cavalcaselle, del Cavalletto, e del Direttore del Museo, e impose precise direttive sul restauro [...]. Nel corso di queste pratiche non si era ancora menzionato un distacco dell'*Asunta*, operazione che venne presa in considerazione in seguito al buon esito della prima. Il 21 luglio del 1888 viene approvata la proposta di stacco, da effettuarsi in seguito alla consueta documentazione fotografica (e un verbale del professor Caratti che descriveva la parte inferiore, impossibile da fotografare); in data 17 febbraio 1890 il dipinto risultava staccato".

³² Si rimanda a Prosdocimi 1961, in particolare pp. 28-46.

³³ Si veda a tale proposito Muraro 1987, p. 27.

³⁴ La relazione viene stampata nel settembre 1883 per i tipi di Luigi Zoppelli (ivi, p. 28).

³⁵ Ivi, p. 30.

³⁶ Bigolin 2009, p. 59. La riflessione su questa doppia opzione di metodo è portata come esempio in Conti 1988, p. 270 e ripresa in Ciancabilla 2009, p. 43.

³⁷ Si veda Mazzotti 1983.

³⁸ Sulla vicenda della Soranza si rimanda alle schede dei *Putti* di Paolo Veronese

presentati in questa sede, nonché alla nota biografica di Filippo Balbi, con relativa bibliografia.

³⁹ Tiozzo 1979; Idem 1997, pp. 167-174. Su villa Foscari si rimanda ad A. Lotto, in *Gli affreschi* 2008, pp. 311-317, n. 75.

⁴⁰ V. Sapienza, in *Gli affreschi* 2009, pp. 230-232, n. 47. Nel 1957 sono stati restaurati a cura di Giuseppe Giovanni Pedrocco.

⁴¹ E. Lucchese, in *Gli affreschi* 2010, I, pp. 105-109, in particolare p. 107, n. 18.

⁴² Per le ville della Riviera del Brenta si veda, tra l'altro, Mazzotti 1983. Per la villa di Mira si rimanda a Tiozzo 1997, pp. 167-174 e a M.T. Caracciolo, in *Gli affreschi* 2010, I, pp. 386-393, n. 102, con ampia bibliografia precedente. Le tele con gli strappi di Steffanoni sono foderate e inviate a Parigi: il risultato è buono per quanto riguarda le pareti, mentre per il soffitto si registrano dei forti danni. All'inizio del Novecento si osserva un grave deterioramento a causa dell'infiltrazione di umidità che rende necessario un intervento. Da ultimo, tra il 1996 e il 1998 è stato condotto un importante restauro scientifico (cfr. Babelon, Sainte Fare Garnot 1998).

⁴³ R. Contini, in *Gli affreschi* 2011, II, pp. 50-56, n. 122.

⁴⁴ D. Ton, in *Gli affreschi* 2010, I, pp. 364-369, n. 97.

⁴⁵ Per la biografia del restauratore, tra l'altro estrattista degli affreschi dei Tiepolo nella villa Valmarana ai Nani di Vicenza, si rinvia alla nota pubblicata in questa sede.

⁴⁶ Pedrocco 2000; Nonfarmale 2000; F. Pedrocco, in *Gli affreschi* 2011, II, pp. 421-440, n. 236, con bibliografia precedente. I secondi strappi che sono ancora *in loco* sono stati restaurati da Clauco Benito Tiozzo tra il 1974 e il 1976.

⁴⁷ Si veda G. Pavanello, in *Gli affreschi* 2011, II, pp. 239-241, n. 183.

⁴⁸ Cfr. A. Mariuz, *Gli affreschi* 2010, I, pp. 416-423, n. 112.

⁴⁹ Si rimanda a L. Sabbadin, *Gli affreschi* 2008, pp. 318-320, n. 77.

⁵⁰ Così come riportato in A. Zamperini, *ivi*, pp. 455-457, n. 139.

⁵¹ Per questo cfr. L. Crosato Larcher, *ivi*, pp. 429-431, n. 122.

⁵² Si rimanda alle schede qui pubblicate dedicate alla *Minerva e putti* e alla nota biografica di Giuseppe Giovanni Pedrocco.

⁵³ Su questi argomenti è efficace la sintesi tracciata in Ciancabilla 2008, sitografia; Idem 2009, p. 48.