

I restauri del soffitto della chiesa di San Pantalon a Venezia: verso la sua valorizzazione

Fabrizio Magani

Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per il Comune di Venezia e Laguna

Silvia Degan

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per il Comune di Venezia e Laguna

Guido Jaccarino

Uni.S.Ve. srl

Abstract

The paper delves into the history of the marvellous ceiling of the church of San Pantaleone in Venice and the various restorations it has undergone over time. This is also with the aim of understanding its current state of conservation and the intervention methods for a future conservation and valorisation intervention.

Keywords

Church of San Pantaleone. Ceiling painted by G.A. Fumiani. Restoration of paintings on canvas. Valorisation of works of art.

Sommario

1 Introduzione. – 2 *Il Martirio e Trionfo di S. Pantaleone* di Giovanni Antonio Fumiani. – 3 Le prime indagini e restauri del soffitto dipinto dal Fumiani. – 4 L'ultimo restauro degli anni Settanta del Novecento. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

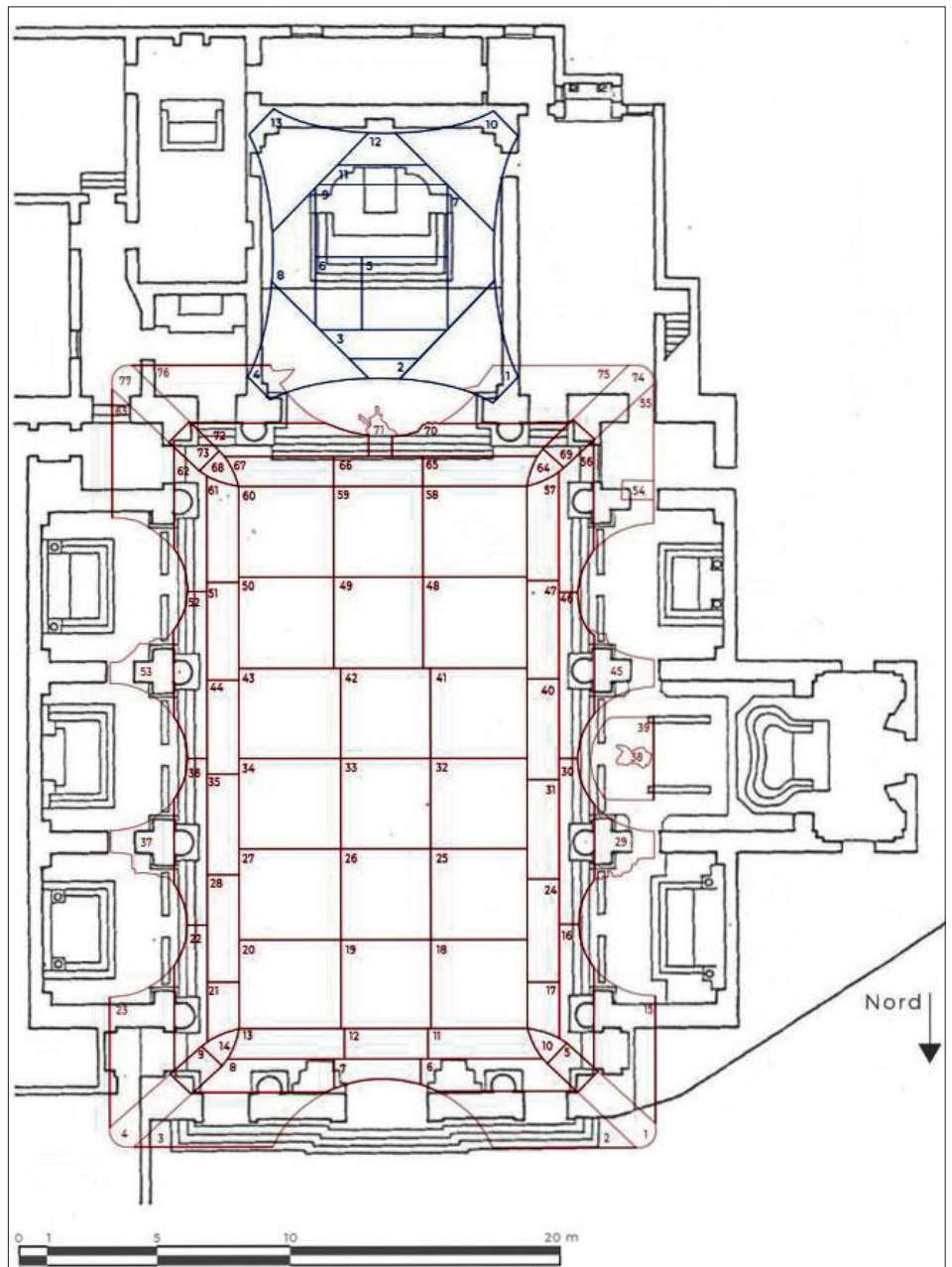
La chiesa veneziana intitolata al martire San Pantaleone di Nicomedia¹ (vulgo San Pantalon) ha origini molto antiche. Essa sorge nell'area su cui insisteva una preesistente basilica – della quale non si conosce, ancora oggi, l'epoca di fondazione – citata per la prima volta nel 1161, in un decreto papale di Alessandro III. Tale architettura culturale fu poi, nel corso del tempo,

ripetutamente modificata con aggiunte ed ingrandimenti successivi, malgrado la cura costante con cui era tenuta, per le ingiurie del tempo, e forse anche a cagione degli stessi rimaneggiamenti a cui era stata sottoposta, dopo oltre quattro secoli dalla sua erezione, non si presentava più in condizioni tranquillanti nella sua parte statica, ed appariva altresì gravemente deperita nella parte ornamentale. (Bisacco 1933, 27)

L'antica chiesa medioevale era ampiamente descritta in un manoscritto e una planimetria risalenti al 1698, redatti dall'allora parroco Vincenzo Fanello. Tuttavia, di questi documenti si

1 San Pantaleone era un medico cristiano che visse fra il III e il IV secolo d.C. e che fu martirizzato durante la Grande Persecuzione dell'imperatore Diocleziano il giorno 27 luglio di un anno fra il 305 e il 310. Patrono delle ostetriche e compatrono dei medici con i celebri Cosma e Damiano, san Pantaleone è venerato come santo da numerose Chiese cristiane e fa parte del gruppo dei cosiddetti santi anargiri, così chiamati nella Chiesa greca i santi che, secondo la tradizione, esercitarono la medicina gratuitamente.

Figura 1
 Rilievo dei teleri
 che compongono
 la decorazione
 del soffitto della chiesa
 di San Pantaleone.
 2024. © UNISVE 2024



è rinvenuta solo la descrizione, che fu successivamente pubblicata dal parroco di Andrea Sal-
 si nel 1837 (Fanello 1837, 13; Brunet, Marchiori 2016). Secondo le informazioni ivi contenute,
 il manufatto consisteva in un piccolo edificio a pianta basilicale, nel quale

lo spazio interno era suddiviso in tre navate: quella centrale era più alta e terminava con
 un'abside poligonale illuminata da finestre che lasciano filtrare la luce dal primo sorgere
 del sole, essendo appunto rivolte ad Est. (Fanello 1837, 15)²

La chiesa sorgeva dunque parallela al rio di Ca' Foscari, con il prospetto principale – affian-
 cato sulla destra da un massiccio campanile a base quadrangolare – rivolto verso il rio Mosca
 (oggi rio di San Pantalon), mentre il lato lungo era orientato verso l'omonimo campo. Questo
 lato maggiore dell'edificio era anticipato da un elegante portico gotico che includeva il cimi-
 tery, come dimostra chiaramente la famosa *Veduta di Venezia* attribuita a Jacopo de' Barbari
 (1500), corrispondente esattamente alla testimonianza del Fanello.



Figura 2
Vista d'insieme del soffitto della navata
e del presbiterio, 2024. © UNISVE 2024

La chiesa medievale, fin qui brevemente descritta, fu demolita nel XVII secolo e riedificata nelle forme attuali, su progetto dell'architetto trevigiano Francesco Comino. Il nuovo edificio venne riconcepito a una navata unica, affiancata da due serie di tre cappelle – tra loro comunicanti – inquadrata da pilastri e semicolonne. Il cambiamento più notevole risulta, però, la rotazione dell'impianto di 90° rispetto a quello preesistente – così come confermato dal Fanello: «Si voltò tutta la chiesa come ora si vede» (Fanello 1837, 20) – in modo da porre la facciata a sud, verso l'omonimo campo, e rivestire la chiesa anche di una nuova significativa funzione urbana.

I lavori di costruzione iniziarono nel 1668 e durarono per ben 40 anni. Sappiamo, infatti, da Domenico Martinelli che

al presente anno 1704 è quasi ridotta a perfezione in buona struttura, e disegno, con 7 altari, tra quali alcuni perfezionati, di finissimi marmi. Il soffitto tutto si rinnova dal sopradetto Fumiani. (Martinelli 1704, 476)

Ultimata l'edificazione, la chiesa fu consacrata solo nell'agosto del 1745 dal Patriarca di Venezia Alvise Foscari (1679-1758) – come ricorda l'epigrafe commemorativa posta sul pilastro

sinistro del presbiterio – seppur fosse ancora incompiuta la semplice facciata a capanna. Attualmente, essa si presenta ancora nel medesimo stato, lasciata in mattoni a vista che, molto probabilmente, erano destinati a sostenere un rivestimento marmoreo, che purtroppo non venne mai realizzato.

Se, quindi, l'esterno della chiesa appare spoglio, al contrario, l'interno si presenta imponente e opulento, caratterizzato da una grande ricchezza di marmi, sculture e dipinti di elevato pregio. In questo spazio, ciò che più colpisce è sicuramente il maestoso soffitto dipinto, che rappresenta il *Martirio e Trionfo di S. Pantaleone*, opera magna del pittore veneziano Giovanni Antonio Fumiani, realizzata tra il 1680 e il 1704. Per la sua esecuzione, l'artista impiegò la tecnica del 'telero':³ la superficie dipinta è vastissima (circa 760 mq), tale da occupare l'intero soffitto della chiesa, il quale è costituito da una parte piana raccordata alle pareti verticali tramite ampie gusce, realizzate con robuste tavole di legno incurvate. I soffitti della navata e del presbiterio sono costituiti rispettivamente da 77 e 13 tele – tutte dipinte a olio. Queste opere di varie dimensioni, «incollate e inchiodate su di un tavolato trattenuto dalle incavalature del coperto»,⁴ e ulteriormente fissate con grosse 'patere' di zinco [fig. 1]. Inoltre, il Fumiani adorna il soffitto con figure sporgenti di cartone – delle quali ne rimangono solo alcune, poiché per la maggior parte è andata perduta e a causa della loro estrema deperibilità. Questo espediente accentua notevolmente l'illusionismo di questa vasta e complessa scenografia, che si integra perfettamente con l'architettura nella quale si inserisce, seguendone le forme. Si tratta di un'opera unica per dimensioni, ma anche di raffinata esecuzione artistica e tecnica, espressione dell'ingegno e della fantasia barocca del pittore [fig. 2].

2 Il Martirio e Trionfo di S. Pantaleone di Giovanni Antonio Fumiani

Ancora ci sorprende che Anton Maria Zanetti di Girolamo, uno dei massimi esperti d'arte nella Venezia settecentesca, abbia liquidato la figura di Antonio Fumiani (o Giovanni Antonio, Venezia, 1643-1710) con poche parole: «fu felice discreto, e copioso pittore». Ma non troppo, ripensandoci, se andiamo all'origine dei termini, cioè alla radice del saper discernere, una delle principali qualità dell'intelligenza pittorica che sa distinguersi pur nell'abbondanza dei componimenti (Zanetti 1733).

Perciò siamo ripagati da Vincenzo Da Canal, nobiluomo veneziano, critico d'arte e artista dilettante, che si spende nel descrivere la maniera di Fumiani, guardato nelle specifiche qualità formali confrontate con quelle dei maggiori colleghi contemporanei.

Ma perché la virtù del pittore consiste maggiormente ne' nudi; uop'è per ciò, che faccia intorno ad essi il maggiore suo studio, e cerchi di comparirvi più intelligente e corretto. Quindi diceva Gregorio [Lazzarini] [...] che il Bellucci avrebbe dovuto lavorare di femmine ignude, Antonio Molinari di uomini, ma il Fumiani di figure vestite. (Da Canal 1809, LXXII)

E ancora:

A mio vedere, il Balestra aveva più forza di risalto che il Bellucci e il Molinari, poiché più di loro caricava d'ombra il fondo de' suoi quadri, sicché pareva a primo aspetto, che avesse qualche superiorità di carattere, laddove il Fumiani né l'un né l'altro di què due avanzava nel nudo, benché fossero di lui pregio e l'invenzione e panneggiamenti, che imitavano a pieno Paolo Caliari; e ove fosse stato più morbido ne' nudi, com'era al sommo intelligente nella notomia, sarebbe stato superiore a qualche pittor di primo nome, come lo era pegli altri lavori. (LXXII)

Contagiati dalle parole di Vincenzo Da Canal, e dai suoi meccanismi visivi che immaginiamo saltare dall'armonia plastica dei francesi – e di Louis Dorigny in particolare, la cui presenza

3 Il 'telero' (dal veneto *teler*) è una tecnica pittorica creata per sostituire l'affresco che utilizzava tele molto grandi, di lino o canapa, dipinte (generalmente) con colori a olio, montate su telaio di legno. Questa tecnica fu inventata a Venezia per proteggere dall'umidità i dipinti e garantire loro una maggiore durabilità nel tempo. I primi teleri nacquero nel XIV secolo e i più celebri sono di due pittori veneti: il ciclo delle *Storie di Sant'Orsola* di Vittore Carpaccio e i teleri del Tintoretto eseguiti per la Scuola Grande di San Rocco.

4 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

a Venezia (dal 1678) giustifica l'evoluzione di Simone Brentana, con relativo pressoché contemporaneo trasferimento nella piazza veronese – all'eredità di Francesco Ruschi (morto nel 1661), e al lavoro su Paolo Veronese di Valentin Lefèvre e dei lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi, presenti a Venezia lavorando sempre insieme. Pellegrino Antonio Orlandi nel suo *Abecedario pittorico* segnala l'insolito sodalizio: «non isdegnarono che l'uno lavorasse nella medesima testa, o panno, o figura dell'altro» (Ton 2007, 81).

Ora l'orientamento in senso accademico della pittura lagunare, si rivela nel sempre più coinvolgente rapporto con Roma, ma anche con l'ambiente bolognese. Proprio nel capoluogo emiliano aveva compiuto già nel corso dei primi anni Sessanta il suo apprendistato il nostro Antonio Fumiani presso il quadraturista Domenico degli Ambrogi, i cui insegnamenti sono visibili nella qualità prospettica degli sfondi architettonici dipinti, sfociata esattamente nel monumentale soffitto della chiesa di San Pantalon a Venezia, ultimato ai primi del Settecento dopo tanto lavoro. Virtuositico esempio di fuga barocca, pensando ai componimenti di Bach, alla maniera emiliana dei pittori prospettici, e anche legato alle celebri invenzioni di Andrea Pozzo, come il grande soffitto in Sant'Ignazio a Roma, dei primi anni Novanta.

L'artista veneziano manifesta peraltro una radice profonda nella spazialità del Veronese, al quale si affida per la costruzione di forme nitide ammantate all'antica, solidificate da una luce senza contrasti che, anzi, intride le figure rinsaldandone i profili taglienti, qualità che vediamo nelle opere compiute tra 1676 e 1678 per la chiesa e per la Scuola Grande di San Rocco.

Fumiani, essendo nato nel 1643, era il più anziano del gruppo attivo nell'ultima parte del secolo e quindi partecipò a tutti gli effetti al movimento neoveronesiano degli anni Sessanta e Settanta (Rossetti 1996); ma, grazie alla sua longevità, deve aver animato l'ambiente lagunare anche più oltre, venendo a coniugare l'omaggio alla più illustre tradizione locale del Cinquecento e alla tendenza verso il formalismo accademico di scuola romana ed emiliana, che ebbe la sua punta massima verso il nono decennio del secolo. Non sarà un caso che a quelle date Nicolò Bambini, dopo essersi affidato agli insegnamenti del classicista Carlo Maratta a Roma (dal 1672), esordisse con il soffitto su tela per il procuratore Leonardo Pesaro raffigurante il *Trionfo di Venezia* (1682). Circondata da personificazioni di virtù e da complesse cornici lignee intagliate, per la prima volta l'immagine della regina del mare entrava fastosamente in una casa privata lasciando l'ufficialità delle sale di Palazzo Ducale (Radassao 1998).

L'immediatezza comunicativa di cui si alimenta il pensiero di Vincenzo Da Canal descrive le caratteristiche della maniera dell'arte contemporanea, a immagine e somiglianza del lesico critico che traccia una sintesi del sapere pittorico moderno: la tenera macchia, i morbidi incarnati, frutto del valore, dell'intelligenza e dello spirito, quanto cioè si richiedeva alla completezza di un bagaglio tecnico secondo i più aggiornati insegnamenti accademici.

Persino il rifarsi alla particolarità delle singole specializzazioni sembra portare all'occhio i dettagli delle figure in San Pantalon.

Fumiani si era dedicato in effetti all'alta sartoria dei vestimenti, regolati panneggi per figure all'antica. Proprio l'apporto dato dal pittore alla libertà della rappresentazione del corpo, traccia, in pieno Seicento, di un orizzonte vivo con le cose della natura e dei modelli antiquari, come del resto l'anatomia, la luce, il movimento e le forme dei sentimenti, rende più lieve – se non intelligente – anche l'espressione della nostra prospettiva.

Insomma Antonio Fumiani stava tra i grandi nell'ultima parte del secolo. Non a caso Vincenzo Coronelli, cosmografo della Repubblica, aveva segnalato il maestro nella Guida di Venezia pubblicata nel 1697 tra i «celebri pennelli [...] nelle historie», mentre nella successiva edizione del 1700 lo aggiunge anche tra gli esperti «nell'Architettura e Prospettiva»: certamente perché stava vedendo concludersi la vasta impresa del soffitto in San Pantalon (Coronelli 1697-1700, 56).

Vincenzo Da Canal è autore di un altro importante scritto, rimasto inedito fino al 1810 quando comparve nella rivista *Mercurio Filosofico*, «Della maniera del dipingere moderno», che potremmo far risalire a circa il 1740.

Da Giannantonio Fumiani si possono cavare delle buone cose, poiché studiò mai sempre Paolo [Veronese], e fu discepolo di un grande maestro, cioè dell'Albani. Non v'ebbe in que' tempi pittore, che lo superasse nel buon gusto del pennello, specialmente nelle fatture grandiose; e quantunque tenesse delle cose fuori di proporzione e da non osservarsi, ad ogni modo dalle di lui migliori opere si può giudicare del lucido ingegno del pittore. Intendeva bene il nudo, benché non manchi di qualche crudezza in dipingerlo; e perciò non riescì che nelle figure vestite, avendo panneggiamenti assai buoni e da imitarsi. Nella esatta

architettura non ebbe pari sì nella macchia che nell'intenderla [...] Il di lui inganno era di volere o di credere di stare attaccato alla Prospettiva, onde gli caddero de' grandi difetti nel soffitto nella Chiesa di S. Pantaleone fatto di sessanta pezzi di quadro ad olio, che uniti formano una grande tela di un sol pensiero con mirabile architettura. (Da Canal 1810, 8)

È singolare che un simile prodigio tecnico, che all'epoca di Fumiani faceva stordire chi guardava in alto, sia diventata la «macchina inutile di San Pantalon» per Roberto Longhi, il più importante storico dell'arte del Novecento. Del resto, che lo studioso non avesse una grande opinione dell'esperienza artistica del Seicento lagunare, era apparso chiaro a compimento del percorso critico approdato al Viatico, nato dalle visite alla mostra organizzata alle Procuratie Nuove da Rodolfo Pallucchini:

Viene il Seicento che, fra i cinque secoli, è il meno brillante a Venezia. Lo stesso vivace volume del Fiocco, tanto propenso a redimere, a rivendicare, non conclude, nel fondo, diversamente. Venezia non ha né un Caravaggio, né un Carracci; né un Reni, né un Cortona; né un Bernini, né un Borromini; né un Baciccio, né un Preti, né un Luca Giordano. Sta molto al di sotto, non dico della grande cultura romana, ma anche delle vivaci culture locali di Genova e di Napoli. Il peggio è che non cura di conoscerle, né di tenere il passo. (Longhi 1946, 72)

Veniamo ora a qualche inquadramento cronologico. Diamo per buono l'anno 1667 per rivedere Antonio Fumiani a Venezia dopo l'apprendistato bolognese, che pare espresso nella suggestione caraccesca della Madonna con bambino e santi della chiesa di San Beneto.

Entrando negli anni Settanta, decennio sul quale abbiamo già ragionato per calare il seguito di Fumiani nel serbatoio della sperimentazione veneziana, troviamo la Vergine che appare a Pio V oggi nella chiesa di San Lorenzo a Vicenza, ma realizzata dopo 1674 per la chiesa del Corpus Domini a Venezia. Prende quota la referenza veronesiana dell'impianto e della citazione, come letta con gli occhi rinnovati della coppia simbiotica Coli-Gherardi, oltretutto la padronanza sulle quinte architettoniche che, da scenografia, puntano a esprimere un'idea profonda di classicità, quasi in gara con Francesco Ruschi, che ci ha lasciato da qualche anno.

In questo momento, nel 1675, iniziano i lavori per San Rocco a Venezia e poi viene la Pentecoste della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Vicenza del 1677 (Binotto 1980); più tardi, nel 1691, il maestro esegue la Cacciata dei mercanti dal Tempio per Johann Adam Andreas principe del Liechtenstein.

Al 1692-93 risale il punto di contatto più alto con la pittura di Paolo Veronese – iconico più che di elaborazione stilistica –, quando Fumiani fu ricevuto al monastero femminile di San Teonisto di Treviso per realizzare la copia delle Nozze di Cana, dipinto circa un secolo prima dal maestro di Verona. Ma a Treviso, in Sant'Agostino, sono stati individuati altri dipinti che sembrerebbero abbandonare l'apparato architettonico degli sfondi per privilegiare la figura dinamica (Fossaluzza 1988).

E poi c'è la nostra grande opera, che sembrava non finire mai.

Veronese sta nel sangue di Fumiani; assorbirà gran parte dei suoi pensieri. Lo tiene davanti agli occhi come un libro su cui studiare, ma nello specchio della pittura moderna, controllata, diligente, curata nelle forme, incrociando analoghi risultati di Antonio Bellucci, Gregorio Lazzarini e Louis Dorigny.

3 Le prime indagini e restauri del soffitto dipinto dal Fumiani

Durante il periodo napoleonico (1806-10), quando i decreti napoleonici soppressero gli ordini religiosi e le antiche parrocchie,⁵ anche per la chiesa di San Pantalon iniziò una lenta decadenza. Questo è documentato nelle numerose segnalazioni inviate dai vari parroci al Patriarchi sulle condizioni di degrado della chiesa e sulla situazione economica in cui versava la parrocchia, segnalazioni che rimasero, tuttavia, inascoltate.

Nell'inventario dei beni della chiesa di San Pantalon che necessitavano di interventi di restauro, redatto nel 1830 dal neoletto parroco Salsi, viene menzionato anche il soffitto del

5 Osservando la veduta prospettica a volo d'uccello di Jacopo de' Barbari balzano subito all'occhio i numerosi campanili disseminati nella città, testimoni di altrettanti edifici sacri molti dei quali sono scomparsi nel periodo del Regno Italico di Napoleone fu demoliti o soppresso, per ragioni economiche oppure per lasciare spazio a nuove opere pubbliche o infrastrutture.

Fumiani, già versante in condizioni assai critiche: le tele risultavano, in parte, staccate dal supporto e presentavano strappi e lacerazioni diffuse. Data la preoccupante situazione, Salvi inviò addirittura una supplica all'Imperatore d'Austria affinché si provvedesse al restauro del soffitto, indicandolo come «il più grande del Vostro Impero» (Brunet, Marchiori 2016, 32). Poiché tale richiesta rimase senza risposta, nel 1843 decise di mettere all'asta alcune opere, ritenute 'inservibili' alla chiesa, con l'obiettivo di recuperare dei finanziamenti per i necessari restauri. L'asta fu poi ripetuta per gli stessi quadri, «essendo caduto deserto il primo»,⁶ nel 1846 e ancora nel 1847 dalla Fabbriceria della chiesa di San Pantaleone, ma anche quest'ultima non andò a buon fine. Le numerose segnalazioni dei parroci si susseguirono per tutta la prima metà dell'Ottocento, ma solamente intorno al 1860 fu eseguito un primo intervento, mediante il quale «si cercò di porre riparo fermando alla buona i bordi delle lacerature con fili di ferro trattenuti da numerosi chiodi di ferro zincato; le parti poi staccate si fissarono saltuariamente con chiodi piegati a metà lunghezza».⁷

L'intervento effettuato non fu risolutivo: si trattò, infatti, di opere sommarie, consistenti in cuciture approssimative destinate a riparare le tele laddove erano strappate e a farle riaderire al supporto, al fine di scongiurare la formazione di ulteriori lacerazioni. La situazione continuò in seguito a peggiorare, anche a causa dell'insorgere di infiltrazioni di acque meteoriche dalla copertura, prontamente segnalate anche dalla Fabbriceria di San Pantalone, che ne lamentava le dannose conseguenze sul dipinto che «va in malora perché vi piove sopra».⁸ Imperterrita quanto inascoltata, nel 1914 è sempre la Fabbriceria a chiedere con forza alla Conservatoria dei Monumenti che «sieno tolte e al più presto, quelle cause che in un non lontano avvenire sarebbero la rovina irreparabile di quei dipinti».⁹ Le 'cause' in questione, come detto, affliggevano il capolavoro del Fumiani già da molti anni, ma la mancanza di risorse economiche impediva la realizzazione dei lavori necessari. A tal scopo, si ipotizzò persino di introdurre un «biglietto d'ingresso per forestieri [cosicché] si possa avere un incasso, col quale provvedere al restauro del tegolato della chiesa che causa degli infiltramenti di pioggia danneggianti la magnifica tela del Fumiani che abbraccia internamente tutto il soffitto»,¹⁰ mentre la Fabbriceria di San Pantaleone riproponeva l'idea «di vendere alcuni oggetti d'arte, per far fronte a opere necessarie per riparazioni urgenti alla Chiesa».¹¹

Nei primi anni del secolo scorso, le condizioni delle tele della chiesa paiono aggravarsi ulteriormente. L'Ispettore Luigi Serra, inviato dalle Regie Gallerie di Venezia per verificare lo stato delle opere conservate all'interno della chiesa, riferisce preoccupato che

alcuni sono assai malandati, sudici, allentati, guasti da strappi e buchi; [...] una pulitura anche lieve gioverebbe sensibilmente alle tele del Fumiani sia nel soffitto, sia nella cappella che ora appajano pesanti alquanto e torbide per il crescimento delle tonalità oscure.¹²

L'anno seguente la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, sempre a seguito di un'ispezione, definisce 'allarmanti' le condizioni del soffitto, segnalando in particolare che

l'orditura di legno su cui è incollata la tela ha subito e subisce per gli agenti atmosferici, continue variazioni di superficie che si manifestano lungo i bordi delle tavole con strappi e lacerature continue che sono numerosissime verso l'altar maggiore.¹³

6 Avviso d'Asta della Fabbriceria della chiesa parrocchiale di San Pantalone, per deliberare al meglio offerente la vendita di alcuni Dipinti di spettanza della detta Fabbriceria, Venezia 1846. Archivio parrocchiale della chiesa di San Pantaleone conservato presso Archivio storico del Patriarcato di Venezia, b. 43.

7 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

8 Lettera di Gino Fogolari allora Soprintendente alle Regie Gallerie di Venezia, al Soprintendente ai Monumenti di Venezia, del 6 ottobre 1911. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

9 Lettera della Fabbriceria di San Pantaleone alla onorevole Direzione della Conservatoria dei Monumenti, Venezia, 13 settembre 1914. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

10 Lettera del parroco Giuseppe Zanon alla Direzione delle gallerie e Soprintendenza per gli oggetti d'arte del 1 giugno 1912. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

11 Nota della R. Prefettura della Provincia di Venezia del 5 aprile 1906 al Direttore delle Regie Gallerie di Venezia. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

12 Relazione della visita dell'Ispettore Luigi Serra delle Regie Gallerie di Venezia presso la chiesa di San Pantalone (15 e 20 maggio 1912). Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

13 Nota del Soprintendente. Forlati della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

Giunti a questo punto, inizia un acceso dibattito riguarda alle possibili soluzioni da adottare per risolvere i problemi del soffitto e impedirne l'ulteriore deperimento, un dibattito che coinvolse anche il Ministero della pubblica istruzione.¹⁴ A più riprese furono avanzate due proposte di restauro del soffitto, l'«una economica ma di breve vantaggio, l'altra molto più costosa ma più duratura»,¹⁵ redatte dall'allora Soprintendente Ferdinando Forlati su impulso del Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, che gli chiese espressamente di effettuare «un esame del soffitto del Fumiani in Chiesa S. Pantaleone, col carro Cocconcelli»¹⁶ per verificarne lo stato di conservazione e le possibili soluzioni da adottare.

Entrambe le proposte, denominate rispettivamente 'Progetto A' e 'Progetto B', furono presentate al ministero – accompagnate da una stima dei costi di realizzazione redatta dall'Antonio Acerbi Imprenditore di Venezia¹⁷ – per la valutazione e conseguente approvazione. Mentre la prima prevedeva unicamente il «risarcimento eseguito sulla falsariga del precedente»¹⁸ (ovvero quello realizzato nel 1860) consistendo sostanzialmente in un «lavoro di assicurazione senza staccare la tela per la rifoderatura»¹⁹ in base al quale eseguire in opera «l'assicurazione di tutta la tela mediante lame, viti, punte di rame, e con applicazione di veli di seta, accurata pulitura generale e spalmatura saltuaria di balsamo ove il colore tende staccarsi»;²⁰ la seconda proponeva lo «stacco completo della tela per la rifoderatura e la relativa riposizione in opera su appositi telai»,²¹ procedendo dalla «smontatura accurata della tela, dopo avere applicati veli su quasi tutta la superficie, a vari strati; preparazione di teli provvisori; foderatura con nuova tela; lievito di veli; montatura del dipinto su tavolato esistente, assicurato con viti e punte di rame». ²² In merito, parlando molto chiaramente, la Soprintendenza veneziana scriveva al ministero:

la prima maniera sarebbe abbastanza spiccia ed economica, ma non risolverebbe punto la questione, costituendo un palliativo che solo può far vivere ancora un po' d'anni l'opera moribonda; la seconda costituisce un lavoro alquanto difficile e dispendioso, ma di esito sicuro togliendo tutte le cause che hanno determinato lo sfacelo attuale.²³

Il ministro inizialmente si dimostrò favorevole a un intervento completo e definitivo sull'intero soffitto, comunicando al Soprintendente che

considerato che l'alto pregio di un soffitto come quello della Chiesa di san Pantaleone in Venezia giustificerebbe una spesa anche notevole; credo che pur di assicurare il consolidamento definitivo del dipinto del Fiumani, sarebbe opportuno accogliere la proposta del distacco della tela e della rifoderatura.²⁴

14 Il Ministero della pubblica istruzione allora era l'ente statale di tutela dei beni culturali.

15 Nota del Soprintendente Forlati della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

16 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti al Ministero della pubblica istruzione del 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

17 Offerta per l'esecuzione lavoro di restauro del soffitto in tela della chiesa di San Pantaleone in Venezia in base al progetto e preventivo di spesa della Soprintendenza dei Monumenti. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

18 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

19 'Progetto A' del 16 febbraio 1914 per il lavoro di assicurazione senza staccare la tela per la rifoderatura, firmato dall'architetto F. Forlati. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

20 'Progetto A' del 16 febbraio 1914 per il lavoro di assicurazione senza staccare la tela per la rifoderatura, firmato dall'architetto F. Forlati. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

21 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti al Ministero della pubblica istruzione del 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

22 Preventivo della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 16 febbraio 1914. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

23 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

24 Lettera del Ministro al Soprintendente ai Monumenti del 22 novembre 1914. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

Tenuto conto, però, della complessità della situazione, prima di esprimersi in modo definitivo, decise di acquisire anche il parere di esperti di alta qualificazione. Affidò, quindi, su indicazione del Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, ai membri della Sezione II del Consiglio²⁵ (Molmenti, Cirilli e Fragiaco), il compito «di recarsi ad esaminare la effettiva condizione del soffitto e di riferirne al Ministro, dopo aver anche sentito l'avviso del Soprintendente alle Gallerie»²⁶ e, in seguito, di concordare con la Soprintendenza i «provvedimenti necessari a ripararlo e rimetterlo in onore».²⁷ I membri della Commissione, dopo un primo sopralluogo alla chiesa con il Soprintendente alle Regie Gallerie di Venezia, «avendo potuto constatare un deperimento della vastissima e mirabile pittura del Fiumani del soffitto della chiesa di San Pantaleone in Venezia»²⁸ chiesero di poter vedere il soffitto anche da vicino, in quota, per comprendere meglio la situazione e poter così proporre una soluzione adeguata. La Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti chiese infatti che «dalla Soprintendenza dei Monumenti del Veneto sia innalzato nella chiesa un ponte che consenta di verificare, a conveniente altezza, la causa dei danni e la possibilità di rimedi».²⁹

Dal rapporto degli ispettori si apprende che essi valutarono «da abbandonare affatto il distacco della tela e della foderatura». Ciò, poiché

la tela è aderente alle tavole ed è stata danneggiata in causa del coperto che per lungo tempo è stato in cattive condizioni, ragione per la quale le tavole si sono gonfiate recando molti strappi alla tela. Le tavole sono molto bene assicurate con una infinità di tiranti in modo da rendere impossibile il distacco della tela. [...] È necessario, perciò, assicurare la tela alle tavole dove può esservi qualche distacco, lavoro da farsi da un falegname che potrebbe essere l'Acerbi. È necessario poi rivolgersi ad un buon e pratico restauratore per la pulitura del dipinto e soltanto in qualche pezzo da stabilirsi fare il distacco e la rifoderatura, sempre che sia necessaria e che possa convenire, nonché qualche cosa d'altro che possa presentare il vero bisogno.³⁰

Gli esperti incaricati non escludono completamente la possibilità di eseguire altre opere necessarie, ivi compreso l'eventuale distacco della tela e relativa rifoderatura, ma «soltanto in qualche pezzo da stabilirsi [...] sempre che sia necessaria e che possa convenire, nonché qualche cosa d'altro che possa presentare il vero bisogno».³¹ La Commissione, dopo una serie di attente valutazioni, arrivò alla conclusione che fosse

impossibile staccare il dipinto e rifoderarlo e che invece si deve assicurare la tela alle tavole, dove si è staccata, operazione da farsi diligentemente da un pratico di simili lavori come sarebbe l'Acerbi, mentre per la pulitura e per i parziali distacchi e più delicate operazioni che si avessero ad eseguire sarà bene rivolgersi ad un buon restauratore come il Zennaro il quale dovrebbe associarsi altri restauratori.³²

Preso atto della decisione della Commissione ministeriale, l'allora Soprintendente Gino Fogolari chiese alla Soprintendenza dei Monumenti di Venezia di riprendere i due progetti proposti

25 Secondo la legge 30 dicembre 1947, n. 1477, «Riordinamento dei Corpi consultivi del Ministero della pubblica istruzione», art. 13, il Consiglio superiore delle antichità e belle arti è composto da 31 membri, oltre al ministro che lo presiede. È ripartito in cinque Sezioni, delle quali la prima e la seconda di cinque membri ciascuna, la terza, la quarta e la quinta ciascuna di sette membri: la Sezione I per l'archeologia, la paleontologia e l'etnografia; la Sezione II per l'arte medioevale e moderna; la Sezione III per gli edifici monumentali, l'urbanistica e le bellezze naturali; la Sezione IV per le arti figurative contemporanee e relative scuole; la Sezione V per l'arte musicale, per la drammatica e per la danza e relative scuole.

26 Lettera del Ministro dell'istruzione 1 febbraio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

27 Lettera del Ministro dell'istruzione 1 febbraio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

28 Nota della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti al R. Sovrintendente ai Monumenti di Venezia del 20 maggio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

29 Nota della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti al R. Sovrintendente ai Monumenti di Venezia del 20 maggio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

30 Lettera di un ispettore del 12 gennaio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

31 Lettera di un ispettore 12 gennaio 1915, Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

32 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.



Figura 3 Particolare del soffitto prima dell'intervento del 1970 in cui sono visibili le cuciture in filo metallico, le chiodature e le patere. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

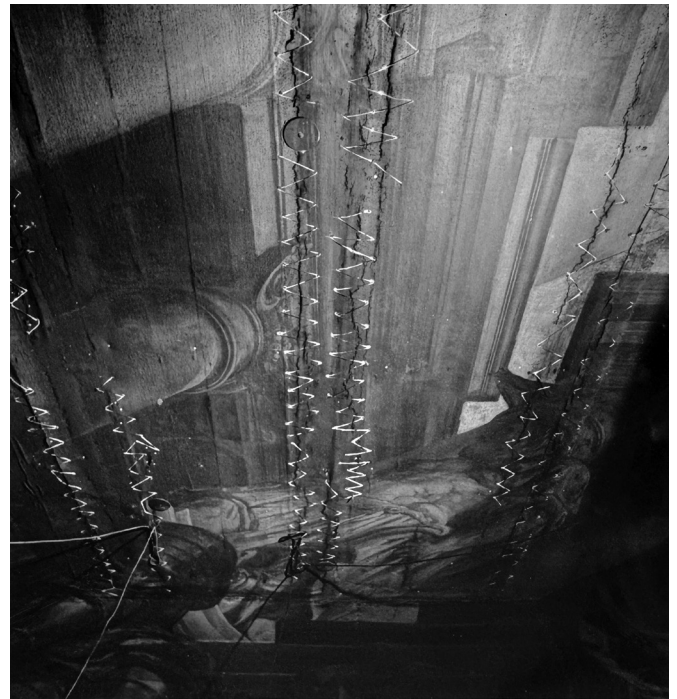


Figura 4 Particolare delle fasce coprigiunto dipinte. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

nel 1914 da Forlati, affinché fossero «messi d'accordo con quanto la Commissione del Consiglio Superiore ha disposto, e se si potesse con la costruzione di un carro mobile render possibile l'ispezione da vicino del dipinto». ³³ Parallelamente, il ministro indicò al Soprintendente alle Gallerie veneziane di evitare, per quanto possibile, il distacco della tela «dal posto dove si trova giacché, inchiodata com'è, sarebbe esporla a certa rovina», ³⁴ e di avanzare, piuttosto, una «proposta di restauro sul luogo fatta con quelle cautele e quegli avvedimenti che possono assicurare il buon risultato del lavoro». ³⁵ Inoltre, pregò il Soprintendente Fogolari «a entrare in trattative col pittore Giovanni Zennaro, perché, esperto com'è di grandi restauri, presenti un preventivo per il completo restauro della mirabile opera del Fumiani». ³⁶ La Soprintendenza ai Monumenti trasmise quindi al Direttore delle Gallerie il progetto «pel consolidamento del soffitto sul posto», ³⁷ scartando quello che prevedeva il distacco del soffitto definendolo un'«operazione laboriosa quanto pericolosa». ³⁸ Il ministero, su consulto del Consiglio superiore, scartò il primo progetto senza approvarlo e i lavori non vennero realizzati. Si procedette, invece, al compimento di un progetto di «rinnovazione e riparazione dei serramenti in

33 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

34 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

35 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

36 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

37 Nota della Soprintendenza ai Monumenti al Soprintendente alle gallerie e oggetti d'arte-prot. 94 del 21 gennaio 1915, in risposta al n. 7543 del 21 gennaio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

38 Nota della Soprintendenza ai Monumenti al Soprintendente alle Gallerie e oggetti d'arte-prot. 94 del 21 gennaio 1915, in risposta al n. 7543 del 21 gennaio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.



Figura 5 Rilievo e numerazione delle tele prima dello stacco. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia



Figura 6 Velinatura provvisoria di messa in sicurezza con carta giapponese realizzata lungo le lacerazioni della tela prima della movimentazione delle tele. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

larice»,³⁹ redatto anch'esso dall'ingegner Forlati d'ordine del Soprintendente dei Monumenti di Venezia, comprendente anche la

riparazione del coperto [760 mq] e rimaneggiamento totale dello strato di tegole, saldatura piastrelle e sostituzione di quelle inservibili e rinnovazione tratti pluviali in lamiera zincata e innovazione tratti doccia in lamiera zincata.⁴⁰

Nonostante l'esecuzione di quest'ultimo intervento, intorno al 1930, la Regia Soprintendenza ai Monumenti, dopo un accurato sopralluogo del reggente Comm. Gino Fogolari, dispose il restauro di tutti i dipinti che adornavano le pareti e il soffitto della chiesa, versando questi ancora in pessime condizioni. L'intervento interessò tutta la ricca decorazione della chiesa – dalle grandi tele dell'altare maggiore, alle pale degli altari delle cappelle, finanche ai riquadri e ai pannelli sparsi ovunque nella chiesa – per un totale di circa 85 dipinti, la maggior parte di vaste proporzioni tali da comportarne la realizzazione sul posto ove furono collocati. Congiuntamente, nello stesso periodo,

si provvide infine, con equilibrato criterio artistico e liturgico, a una nuova sistemazione dell'impianto di illuminazione elettrica, curato in modo da favorire la visione delle pitture ripristinate, e in modo particolare della immensa tela che riveste completamente il soffitto della grande navata e dell'altare maggiore. (Bisacco 1933, 39)

39 I lavori furono eseguiti dal laboratorio di Falegnameria Rimessaio di Augusto Capovilla di Venezia. Restauri ai tegolati e finestroni in San Pantaleone 1911-13. «Progetto di restauro al coperto e ai serramenti nella Chiesa di S. Pantaleone in Venezia e stima dei lavori» del 26 novembre 1912. Archivio parrocchiale della chiesa di San Pantaleone conservato presso Archivio storico del Patriarcato di Venezia, b. 43.

40 Archivio parrocchiale della chiesa di San Pantaleone conservato presso Archivio storico del Patriarcato di Venezia, b. 43.

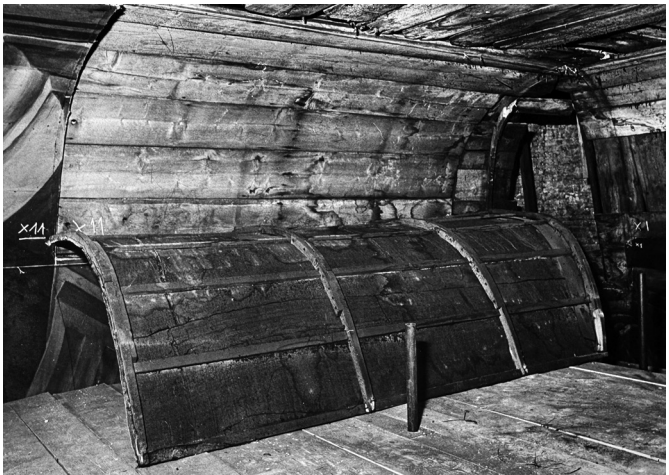
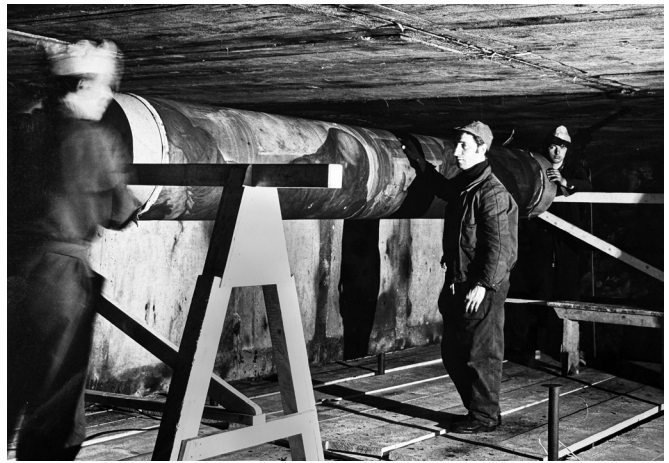


Figura 7 Stacco e rullaggio delle tele su speciali rulli, fatti scorrere su cavalletti. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 8 Le tele durante il rullaggio avvolte al rovescio sui rulli. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 9 Lo smontaggio delle gusce in legno che raccordano la parte piana del soffitto alle pareti. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 10 Vista delle centine sagomate che reggevano le gusce. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 11 Consolidamento e protezione della pellicola pittorica con colletta e velinatura. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 12 Pulitura del verso delle tele mediante raschiatura meccanica per la rimozione dei depositi e dei residui di colla. 1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

4 L'ultimo restauro degli anni Settanta del Novecento

Il primo importante restauro del soffitto della chiesa di San Pantalon fu avviato nel 1969 grazie a un finanziamento dello Stato e al contributo del Comitato americano per il recupero dell'arte italiana (Committee to Rescue Italian Art),⁴¹ uno dei comitati privati per la salvaguardia di Venezia nati dopo l'alluvione del 1966 con l'obiettivo di contribuire al restauro del patrimonio storico-artistico della città.

Le immagini scattate prima dell'inizio dei lavori documentano che il soffitto allora era molto compromesso: i colori apparivano offuscati e le tele presentavano numerosi e diffusi strappi e lacerazioni, poi rabberciati con i chiodi e le cuciture in fili metallici eseguiti nel restauro del 1860. Questi vennero causati dalle sollecitazioni (dilatazioni e contrazioni) indotte dalle continue variazioni microclimatiche dell'ambiente (sbalzi di temperatura e/o di umidità) e dall'infragilimento della tela dovuto a processi di invecchiamento e di depolimerizzazione della cellulosa, principale costituente responsabile della resistenza della fibra dei supporti tessili.⁴² Inoltre i dipinti risultavano deformati, erano evidenti spancamenti e imborsamenti dovuti al degrado della colla di farina⁴³ utilizzata per incollarli al telaio, che aveva perso completamente il potere adesivo, anche a causa di un'infestazione di tarli che, fortunatamente, non avevano attaccato le tele.⁴⁴

Nel XIX secolo, per evitare ulteriori cedimenti e sostenere il peso del soffitto, furono persino aggiunte delle nuove 'patere' di supporto, realizzate con un tondino in ferro unito a una testa tonda zincata (come dei grandi chiodi), fissati direttamente alle incavallature della copertura.

Le suddette alterazioni ebbero gravi ripercussioni anche sugli strati pittorici che presentavano sollevamenti accompagnati da diffuse 'cretture'⁴⁵ e dalla perdita di materia pittorica.

L'intervento fu eseguito dai fratelli Serafino e Ferruccio Volpin,⁴⁶ sotto la direzione della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Veneto, allora diretta dal dott. Francesco Valcanover.⁴⁷

L'operazione fu particolarmente complessa e difficile per il cattivo stato di conservazione del dipinto, per le grandi dimensioni delle tele e per l'altezza da terra del soffitto (circa 20 m). Il cantiere ha però rappresentato anche un'importante occasione di conoscenza dell'opera del Fumiani, delle tecniche esecutive impiegate dal pittore e delle soluzioni che adottò per risolvere alcune criticità e problemi emersi in fase di realizzazione e montaggio del soffitto.

Infatti, durante i lavori i restauratori compresero che, con ogni probabilità, il Fumiani dipinse le tele a terra, montate e tesate sui telai in legno che poi aveva «inchiodata su di un tavolato trattenuto dalle incavallature del coperto».⁴⁸ Una volta installate le tele sul soffitto, costui si accorse che i 'telari' non aderivano perfettamente fra loro lasciando delle fessure. Per

41 Comunicato stampa nr. 72 del 10 dicembre 1969 della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

42 Fenomeno causato dalla reazione di idrolisi acida che si innesca in condizioni conservative umide in presenza di sostanze acide che si possono formare a seguito dell'ossidazione delle sostanze organiche contenute nella pellicola pittorica o negli strati preparatori, oppure a causa di agenti inquinanti presenti nell'ambiente.

43 Colla vegetale meno suscettibile agli attacchi da parte degli organismi rispetto a quella animale, ma che invecchiando perde elasticità e diventa fragile.

44 I restauratori, intervistati nel 1991 dall'architetto Guido Jaccarino, affermarono che i tavolati, il telaio e la colla con cui era incollata la tela erano assottigliati e infragiliti a causa dell'attacco di tarli.

45 Reticolo di sottili spaccature che si producono sul colore e sulla preparazione con l'essiccarsi e il contrarsi dei rispettivi medium nonché i movimenti naturali del supporto.

46 I fratelli Serafino e Ferruccio Volpin iniziarono la loro attività di restauro pittorico nel 1953. Dopo le scuole superiori di disegno e un apprendistato presso i maestri veneziani Pelliccioli e Lazzarini, eseguirono con grande perizia molte importanti opere di restauro per alcuni tra i più prestigiosi monumenti veneziani, tra cui i soffitti delle chiese dei Miracoli e di San Pantalon, il Paradiso del Tintoretto, conservato presso la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, le decorazioni lignee di San Nicolò dei Mendicoli e dei Santi Giovanni e Paolo e, da ultimo, il recupero del grande Sipario storico del Teatro La Fenice nel 1993. In un'intervista dell'architetto Guido Jaccarino, la restauratrice Stella Volpin, figlia di Ferruccio, osserva: «Ferruccio lavorava prettamente a Venezia, a San Gregorio, e Serafino seguiva più il laboratorio ad Arre (PD) e i vari cantieri fuori Venezia. Ferruccio aveva la curiosità e la intraprendenza verso gli approcci innovativi che a quel tempo iniziavano a cambiare le modalità nel restauro. La vicinanza a San Gregorio del laboratorio scientifico della Soprintendenza era lo stimolo ai cambiamenti e questi divenivano proficui nelle persone, come lui, 'aperte' all'innovazione, all'approfondimento e alla collaborazione tra più figure professionali».

47 Francesco Valcanover fu Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte di Venezia e del Veneto nel 1966 e poi, dal 1974 al 1987, alla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia. Concluse la sua carriera nei Beni Culturali a Roma, presso l'Ufficio centrale del ministero.

48 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

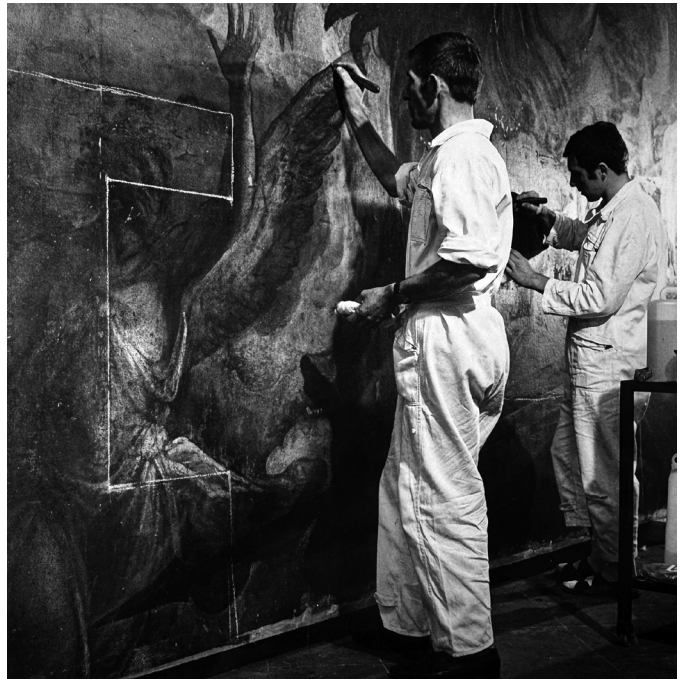
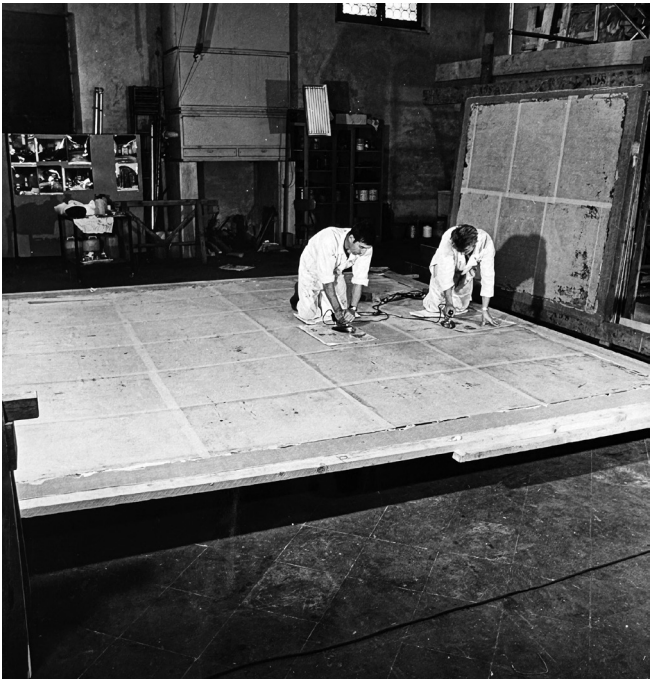
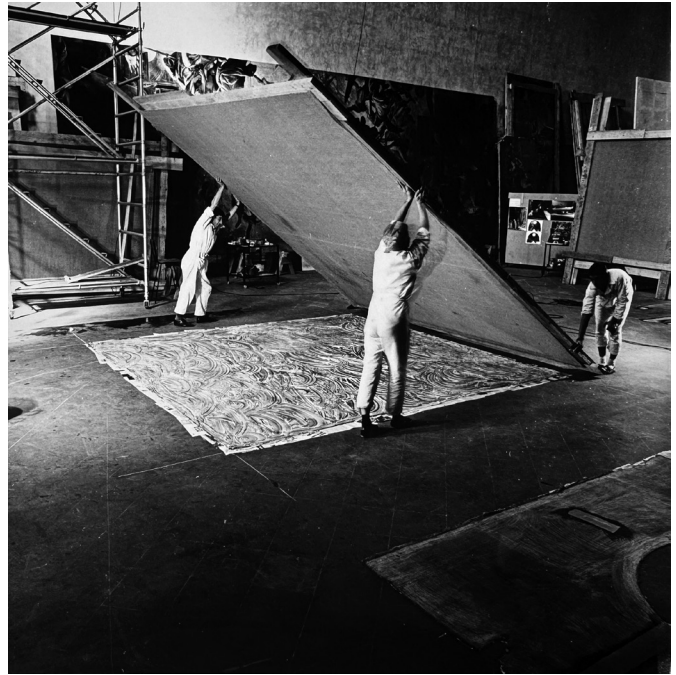


Figura 13

Applicazione della colla pasta sul verso delle tele.
1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 14

Rifoderatura mediante l'incollaggio della tela in lino e canapa tesata su un telaio interinale.
1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 15

Stiratura della tela rifoderata.
1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 16

Durante l'intervento di pulitura della pellicola pittorica.
1970. © Archivio fotografico G.A.V.E – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

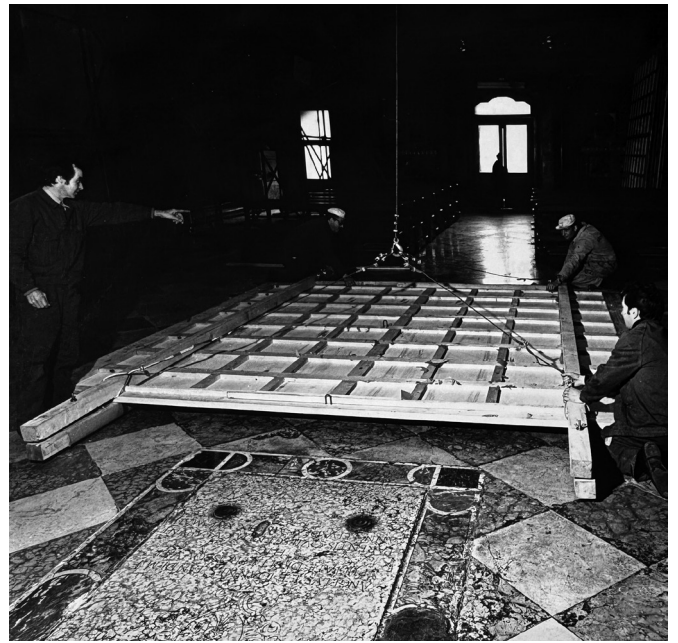


Figura 17

Movimentazione delle tele: è visibile il nuovo supporto costituito da un foglio di compensato marino e un telaio di rinforzo a griglia quadrata. 1970.
© Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 18

Le tele montate sul nuovo telaio e pronte per essere sollevate e riposizionate. 1970.
© Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 19

Riposizionamento dei dipinti dopo il restauro mediante un apposito argano a rulli. 1970.
© Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 20

Durante l'intervento di riempimento dei giunti tra le tele con cotone impregnato di resina acrilica. 1970.

© Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 21

Ritocco dei giunti tra le tele. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia



Figura 22
 Increspature e distacchi di una tela dal sottostante tavolato
 (foto a luce radente), 1970.
 © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione
 del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia
 di Venezia

Figura 23
 Saggi di pulitura eseguiti sulle tele dopo la rifoderatura
 e la stuccatura, 1970. © Archivio fotografico
 G.A.VE – su concessione del Ministero
 della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 24
 Particolare della figura dell'Imperatore Diocleziano.
 © UNISVE 2024

Figura 25
 Particolare degli sbiancamenti presenti in corrispondenza
 dell'angolo sud-ovest del soffitto. © UNISVE 2024



ovviare a questo inconveniente Fumiani applicò delle strisce di tela in corrispondenza dei giunti, fissate con 'colletta' al supporto, che poi dipinse per dare continuità al dipinto [fig. 13]. Le analisi di laboratorio⁴⁹ effettuate sui pigmenti prelevati da queste 'fasce coprigiunto' confermano che i colori utilizzati sono gli stessi impiegati per il dipinto.⁵⁰

Il lavoro iniziò con la messa in sicurezza sul posto delle pellicole pittoriche in pericolo di caduta e delle lacerazioni, tramite velinature e garzature, al fine di assicurare le aree interessate da distacco ed evitare la formazione di ulteriori danni durante le successive operazioni [figg. 5-6].

Terminata questa prima fase, l'intervento proseguì con la rimozione di tutti i chiodi, delle 'patere' e delle strisce di tela coprigiunto dipinte, seguito da un'attenta operazione di stacco delle tele e dal rullaggio⁵¹ delle stesse, necessario per portarle a terra e trasportarle⁵² presso il laboratorio della chiesa di San Gregorio a Venezia, dove fu eseguito il restauro [figg. 7-10].⁵³ Qui le tele, dopo essere state srullate, furono liberate dalle vecchie cuciture e poi consolidate con una velinatura continua eseguita con carta giapponese e 'colletta', applicata su tutta la superficie dipinta per proteggerla durante le operazioni di foderatura del supporto [fig. 11]. La rifoderatura fu eseguita con due strati di tela di lino e canapa a tramatura larga e 'colla di pasta'⁵⁴ e permise di fissare gli strati preparatori e pittorici, di creare un supporto abbastanza rigido per sostenere gli stress e le deformazioni presenti nel dipinto [figg. 12-14] e di risanare le lacerazioni.

Prima di applicare le tele di rifodero, precedentemente tensionate e montate su un telaio interinale realizzato in compensato marino,⁵⁵ fu applicato a freddo uno strato sottile e uniforme di colla pasta sul retro del dipinto. Successivamente la colla venne stesa a pressione anche sul verso della fodera al fine di far penetrare l'adesivo all'interno della trama della tela e migliorare l'adesione fra la rifodera e il dipinto.

Per ottenere l'adesione completa tra queste due venne infine eseguita la stiratura con un ferro da stiro pesante, interponendo dei fogli cerati per evitare che il ferro rimanesse incollato alla carta e per favorirne lo scorrimento [fig. 15].

Una volta asciugato e raffreddato il dipinto, venne prima eseguita la svelinatura con spugne e acqua calda, poi la pulitura delle superfici effettuata in modo meccanico e con solventi di natura diversa in base alla tipologia di degrado/deposito ivi presenti [figg. 16-18].

Terminata la pulitura, furono realizzate le stuccature delle fessure e delle lacune con gesso addizionato a terre colorate, del tutto simili a quelle della preparazione originaria e, infine, le integrazioni pittoriche volte a ricreare un collegamento cromatico laddove erano presenti lacune o abrasioni della pellicola pittorica, e alla verniciatura finale.⁵⁶ Una volta concluso il restauro, le tele furono riportate in chiesa e fissate al soffitto e alla parete mediante appositi ganci a forma di U per collegarle alle incavallature della copertura [fig. 19].

Una volta installate le tele, i giunti sono stati riempiti con del cotone in batuffolo impregnato di resina acrilica e infine ritoccati per armonizzarli al dipinto.⁵⁷

49 Le analisi furono eseguite dal dott. Lazzarini Lorenzo di Padova. Verbale di collaudo delle opere del 22 ottobre 1974 del prof. Giorgio Vigni, Ispettore centrale del Ministero della pubblica istruzione. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

50 Informazione tratta dall'intervista dell'architetto Guido Jaccarino ai restauratori Volpin nel 1991.

51 Intervista dell'architetto Guido Jaccarino ai restauratori Volpin nel 1991.

52 Il trasporto fu eseguito dalla Impresa di rimozione e trasporti opere d'arte di Pietro Pulliero di Venezia. Verbale di collaudo delle opere del 22 ottobre 1974 del prof. Giorgio Vigni, Ispettore centrale del Ministero della pubblica istruzione. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

53 Informazione tratta dal comunicato stampa nr. 100 del Ministero della pubblica istruzione, Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte, del 16 luglio 1971. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

54 La rintelatura a colla pasta è una tecnica di foderatura documentata già nel XVII secolo che si caratterizza per l'uso di una colla pasta che, nella tradizione fiorentina, è composta da farina di frumento, farina di segale, farina di semi di lino, acqua, trementina veneta, fungicida e colla forte. La tecnica impiega quindi materiali che possiedono una buona compatibilità con quelli originali, facilmente asportabili e dal discreto potere adesivo. Purtroppo, però, con il tempo la colla pasta perde il suo potere adesivo e tende a vetrificare, e quindi a irrigidirsi. Va quindi prestata una particolare attenzione nei confronti delle condizioni ambientali in cui sono conservati i dipinti così trattati.

55 I nuovi supporti delle tele restaurate furono realizzati con pannelli di compensato marino, rinforzati con un telaio a maglia quadrata, di dimensioni di 50 x 50 cm, avanti le stesse dimensioni e sagome di quelli preesistenti. Essi sono stati progettati in modo tale che rimangano indipendenti tra loro, in modo che la rimozione dei singoli pannelli sia possibile in qualsiasi momento.

56 Informazione tratta dall'intervista dell'architetto Guido Jaccarino ai restauratori Volpin nel 1991. Comunicato stampa nr. 82 del 10 luglio 1970 della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

57 Intervista dell'architetto Guido Jaccarino ai restauratori Volpin nel 1991.

Il restauro ha interessato anche le singolari figure sporgenti in legno ricoperto di tela, ultime superstiti di una ricchissima decorazione in rilievo [figg. 20-25].

5 Conclusioni

A distanza di quasi 50 anni dalla conclusione dei lavori di restauro,⁵⁸ il soffitto appare oggi in buone condizioni di conservazione: non si notano deformazioni delle tele né sollevamenti o lacune del film pittorico. Tuttavia, la leggibilità del dipinto risulta alterata da opacizzazioni, colature e 'imbianchimenti' [fig. 25], che sebbene non eccessivamente evidenti, sono sparsi in modo disomogeneo su alcune aree del soffitto. Queste alterazioni sono probabilmente riconducibili agli effetti dell'elevato tasso di umidità presente nell'aria e, soprattutto, alle prolungate infiltrazioni provenienti dalla copertura, oggi risolte. Queste ultime hanno infatti interessato il soffitto per lungo tempo e continuarono anche durante gli ultimi lavori di restauro sopra descritti. Nel 1971, infatti, Valcanover chiese ripetutamente e con forza alla Soprintendenza ai Monumenti di Palazzo Ducale di intervenire immediatamente sulla copertura della chiesa in quanto temeva che il

differimento di tale lavoro potrebbe compromettere seriamente l'intero restauro del soffitto su tela del Fumiani nell'edificio religioso, in parte eseguito con fondi del CRIA e in parte da eseguire con i fondi del nostro Ministero.⁵⁹

Anche questo appello restò vano, visto che molti anni dopo, nel 1997, il *Gazzettino* segnalò nuovamente che

Il tetto è tutto malmesso, le piante crescono un po' ovunque e le numerose tegole rotte o divelte mettono seriamente a rischio la splendida volta secentesca del soffitto, eseguita interamente su tela da Gian Antonio Fumiani e restaurata solo una ventina d'anni fa.⁶⁰

Considerata l'importanza dell'opera e le criticità emerse nel tempo, sarebbe opportuno approfondire, anche con l'ausilio di indagini diagnostico-strumentali e sistemi di monitoraggio ambientale, le caratteristiche proprie del dipinto e verificare lo stato di conservazione di tutte le sue parti costitutive, dal telaio fino agli strati sovrapposti. Questo approccio mira a individuare eventuali fattori di rischio e condizioni critiche, stabilendo anche le necessità di intervento e programmando le più idonee strategie di conservazione per restituire la corretta leggibilità dell'opera. Inoltre sarebbe necessario sostituire l'impianto di illuminazione esistente, obsoleto e inadeguato, con uno nuovo che consenta, attraverso una corretta illuminazione, adeguata alle esigenze di conservazione dell'opera, per valorizzare il soffitto e migliorarne la percezione, oltre che ad apprezzare appieno i dettagli e i colori originali.

58 I lavori terminarono nel 1976, come riportato dal *Gazzettino* l'8 maggio dello stesso anno, che vi dedicò un articolo: «Colossale lavoro a Venezia. Mille metri quadrati di pittura restaurata. Il più grande soffitto del mondo dipinto su tela, nella chiesa di san Pantalon, ha potuto essere ripristinato grazie al contributo americano».

59 Nota del 3 maggio 1971 del Soprintendente delle Regie Gallerie di Venezia Francesco Valcanover alla Soprintendenza ai Monumenti di Palazzo Ducale. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

60 «Il parroco lancia l'allarme. San Pantalon, chiesa a pezzi. Mancano i soldi per il restauro» (1997), *Il Gazzettino*, 4 luglio.

Bibliografia

- Binotto, M. (1980). «I dipinti nella chiesa di Ss. Filippo e Giacomo di Vicenza». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 12, 79-109.
- Bisacco, A. (1933). *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, vol. 12. Venezia: Grafiche Sorteni.
- Brunet, E.; Marchiori, S. (2016). *La chiesa di San Pantalon a Venezia*. Venezia: Marcianum Press.
- Coronelli, V. [1697] (1700). *Guida De' Forestieri Sacro-Profana Per osservare il più ragguardevole nella Città di Venezia Con la di lei Pianta per passeggiarla in Gondola, e per Terra*. Venezia: dalla Stamperia Palese MDCCCIX.
- Da Canal, V. [1732] (1809). *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal P.V. pubblicata la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli*. Venezia.
- Da Canal, V. (1810). «Della Maniera del dipingere moderno. Memoria di Vincenzo da Canal ora per la prima volta pubblicata». *Mercurio Filosofico, Letterario e Poetico*, marzo, 1-20.
- Fanello, G.A. (1837). «Descrizione della chiesa di San Pantaleone e Santa Giuliana [...]». Salsi, A., *De' Pievani della chiesa di San Pantaleone in Venezia: cenni storico-critici illustrati con note, illustrazioni, iscrizioni*, prima parte. Venezia: presso Gianbattista Merlo, 13-21.
- Fossaluzza, G. (1988). «Nota su Giovanni Antonio Fumiani». *Arte Veneta*, 42, 112-18.
- Longhi, R. [1946] (2024). *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Firenze: Abscondita.
- Martinelli, D. (1704). *Il ritratto ovvero Le cose piu notabili di Venezia diviso in due parti. Nella prima si descrivono brevemente tutte le Chiese della Città. Nella seconda, si fa breve relazione del governo della Repubblica, delli magistrati, delle fabbriche pubbliche e piu riguardeueli etc. Ampliato con la relazione delle fabbriche pubbliche e private*. Venezia: presso Lorenzo Baseggio.
- Niero, A. (1991). «La pietà popolare». Tramontin, S. (a cura di), *Patriarcato di Venezia*. Padova: Gregoriana Libreria Editrice.
- Pedrocco, F. (2000). «Venezia». Lucco, M. (a cura di), *La pittura nel veneto: Il Seicento*, vol. 1. Edizione illustrata. Milano: Electa, 107.
- Radassao, R. (1998). «Nicolò Bambini 'pittore pronto spedito ed universale'». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 22, 131-200.
- Rossetti, L. (1996). «Annotazioni su Giovanni Antonio Fumiani». *Arte Documento*, 9, 143-51.
- Ton, D. (2007). «Giovanni Coli: Filippo Gherardi». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 31, 1-173.
- Zanetti, A.M. (1733). *Descrizioni di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine....* Venezia: Pietro Bassaglia.
- Zanetti, A.M. (1771). *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Libro V. Venezia: Stamperia di Giambattista Albrizzi a San Benedetto.

