

La pala ribaltabile di Malamocco

Restauro e ricerche

Enrica Colombini

Restauratrice libera professionista

Gabriele Matino

Save Venice inc.

Abstract

The Church of Santa Maria Assunta in Malamocco houses a rare example of an early fifteenth-century folding altarpiece. Featuring a gilded, carved front and a painted reverse, it blends narrative and iconic modes with both Byzantine and Venetian stylistic elements. Recent restoration by Save Venice uncovered previously unnoticed traces of inscriptions and figures on the reverse, allowing for the first reconstruction of its original program. Much like the Pala d'Oro in Saint Mark's, this study also investigates how the Malamocco altarpiece played a central role in local religious life, with its gilded front revealed during public ceremonies.

Keywords

Byzantium, Venice, Dormition of the Virgin, Folding altarpiece, Cult of saint, Relics, Caterino Moranzon.

Sommario 1 Stato conservativo e precedenti interventi. – 2 Intervento effettuato.

La chiesa di Santa Maria Assunta di Malamocco custodisce un raro esempio di pala d'altare ribaltabile del primo Quattrocento. Composta da due assi di pioppo collegati da cerniere metalliche originali, l'opera presenta un fronte con santi scolpiti a figura intera affiancati a delle scene narrative [fig. 1], e un verso dipinto con figure frammentarie a mezzo busto [fig. 2]. Nel 2023, la pala è stata rimossa dalla parete della sacrestia della chiesa per essere sottoposta a un intervento di restauro finanziato da Save Venice grazie al contributo di Xavier F. Salomon.¹ L'operazione di restauro ha reso possibile un esame ravvicinato della pala, in particolare del retro, fino ad allora osservato solo da pochi studiosi e privo di documentazione fotografica a colori e in alta definizione. Alla luce dei risultati emersi dall'intervento conservativo, qui illustrato per la prima volta, il presente studio si propone di riconsiderare il programma iconografico del fronte intagliato e, contestualmente, di offrire una nuova interpretazione del retro dipinto ricostruendone la struttura compositiva e l'impianto iconografico complessivo.

¹ Il restauro è stato eseguito da Enrica Colombini, Sofia Marchesin e Annalisa Nardin sotto l'alta sorveglianza dell'allora Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, rappresentata dai funzionari Giulia Altissimo (storico dell'arte) e Ileana Della Puppa (restauratore-conservatore), in stretta collaborazione con don Gianmatteo Caputo per l'Ufficio Beni culturali ecclesiastici ed edilizia di culto del Patriarcato di Venezia.





Figura 1 Caterino Moranzon (attr.), Pala ribaltabile, fronte dopo il restauro, ca. 1410-20. Legno intagliato dipinto e dorato, 225 × 104 cm. Malamocco, chiesa di Santa Maria Assunta. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall’Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

Capitale del ducato veneziano e sede vescovile fin dalla metà dell’VIII secolo (Rando 1992, 647), l’antica Metamauco fu, secondo la tradizione, sommersa nel 1100 – evento che però rappresentò solo l’esito finale di un processo erosivo in corso già da anni (Rando 1992, 657; Buzzanca 2021-22, 122-6). La popolazione, costretta ad abbandonare il sito, trovò rifugio su un’isola vicina, dove già nel 1160 sorgeva la chiesa di «*Sancte Marie de Metamauco novo*» (Vianelli 1790, 61).² Meno chiara, invece, l’epoca in cui le reliquie dei santi Felice e Fortunato giunsero a Malamocco; è certo, tuttavia, che con la traslazione della sede vescovile a Chioggia nel 1110 anche i loro corpi furono traslati (Vianelli 1790, 65-80; *Bibliotheca Sanctorum* 1965, 588-9). Nella chiesa di Malamocco rimase comunque un altare dedicato ai due martiri, al quale si aggiunsero in seguito le reliquie di San Giacomo Interciso.

Oggetto di numerosi rifacimenti, Santa Maria Assunta conserva le tracce del rinnovamento architettonico quattrocentesco, il più antico oggi riconoscibile.³ Testimonianze di quell’intervento sono visibili, in facciata, nei coronamenti archiacuti del portale d’ingresso, nel rosone e nelle due lunghe paraste; sulla parete laterale si notano invece un alto portale con analogo coronamento, altre quattro paraste e una serie di archetti ciechi che si sviluppano lungo il lato ovest della copertura, identici a quelli della basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Alla fine del XVI secolo furono aperte quattro finestre termali sul fronte occidentale, tre sulla parete della navata e una su quella del presbiterio, mentre nel secolo successivo l’interno subì un rinnovo radicale. Oggi rimangono pochissimi elementi originali dell’arredo liturgico gotico; tra questi merita di essere annoverata la pala pieghevole.

Spesso attribuita a un seguace dei Dalle Masegne, o più genericamente al loro ambito culturale, la parte d’intaglio della pala di Malamocco rivela tuttavia significative affinità linguistico-formali con la produzione di Caterino Moranzon, in particolare con la sua pala per l’altare maggiore della chiesa del Corpus Domini, oggi al Museo Correr di Venezia.⁴ Ciò risulta particolarmente evidente nella caratterizzazione delle figure: le posture, le vesti, gli attributi, i tratti dei volti, i capelli, le barbe e le tonsure variano perlopiù da personaggio a personaggio,

² Vedi anche Lanfranchi Strina 1985, 34-42.

³ Poco o nulla è stato pubblicato su Santa Maria Assunta di Malamocco. Il presente paragrafo si basa su una ricerca commissionata dalla Curia Patriarcale di Venezia allo Studio Architettura Berto Fattore Nason. Copia di questa ricerca si trova all’Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia, Lido, Stradario, Chiese, Santa Maria Assunta (Malamocco), b.I.

⁴ Mariacher 1952, 164; Sponza 1986, 169; Lucco 1989, 37-38; Niero 1994, 188; Merkel 1997, 190; Ericani 1999, 107; Sartor 2012; Matino c.d.s..

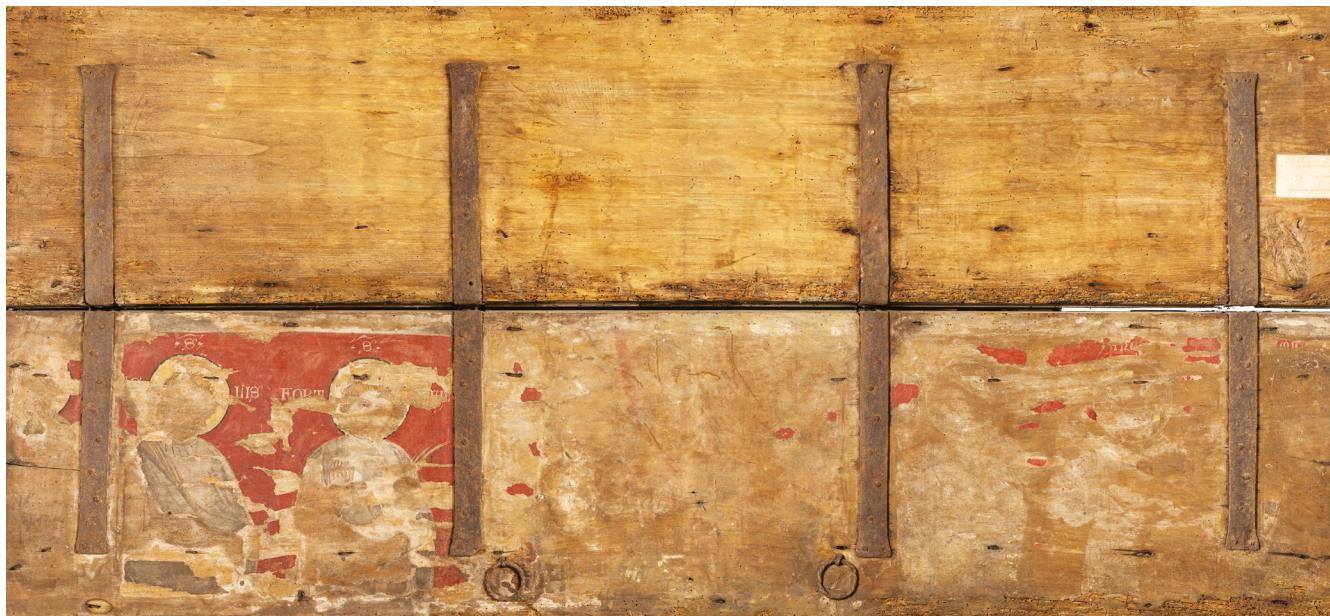


Figura 2 Anonimo, Pala ribaltabile, retro dopo il restauro, ca. 1410-20, Legno dipinto, 225 × 104 cm, Malamocco, chiesa di Santa Maria Assunta. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall’Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia. L’immagine riproduce la pala capovolta, in modo da presentare le figure dei santi in posizione diritta

contribuendo a conferire loro un’identità distinta. Degna di nota è anche la particolare organizzazione spaziale dei due gruppi di apostoli al capezzale della Vergine. Come nella scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* nella pala del Corpus Domini, le figure sullo sfondo sembrano disposte su un piano leggermente rialzato, in modo che le loro teste appaiano al di sopra di quelle in primo piano, accrescendo così la chiarezza e la profondità dell’insieme.⁵

Il fronte [fig. 1], decorato con intagli dorati, è suddiviso in due registri delimitati da una partitura architettonica scandita da archetti acuti, colonnine tortili e lesene intagliate a giorno che incorniciano dodici santi e due scene narrative. Come nel caso della Pala d’Oro, quello superiore presenta al centro un *Cristo in maestà* seduto su un trono privo di spalliera: la mano sinistra a reggere il vangelo aperto sul ginocchio, quella destra – un brutto rifacimento di epoca successiva – sollevata in atto di benedizione. Ai suoi lati si trovano sei figure, disposte tre per lato, tutte avvolte in lunghe tuniche e mantelli. Sul lato destro, la figura più vicina al Cristo raffigura San Paolo, facilmente riconoscibile per la presenza della spada e del libro. Per analogia, la figura a sinistra andrebbe identificata con San Pietro, seppure in assenza delle chiavi; in alternativa, potrebbe trattarsi di San Marco,⁶ al quale spetterebbe legittimamente un posto accanto a Cristo in virtù del suo ruolo di patrono di Venezia. Le altre quattro figure indossano vesti analoghe a quelle già descritte. Le due collocate agli estremi reggono filatteri, mentre quelle centrali tengono in mano dei libri; tutte, inoltre, impugnano con l’altra mano oggetti oblunghi molto deteriorati e frammentari, alternativamente interpretabili come palme martiriali o, più probabilmente, come penne. La compresenza di filatteri e libri, difficilmente riferibili ai soli evangelisti ma nemmeno univocamente riconducibili a coppie di profeti, non consente al momento un’identificazione più precisa di queste figure.

Nel registro inferiore, immediatamente al di sotto del *Cristo in Maestà*, si trova la raffigurazione della *Dormizione della Vergine*, la cui iconografia sarà discussa più avanti in questo testo. Ai lati si dispongono sei santi la cui identificazione non risulta sempre univoca. Le due figure poste all’immediata destra e sinistra alla *Dormizione* raffigurano Felice e Fortunato, identificabili con facilità grazie agli abiti – mantelli con cappuccio e stivali appuntiti – e presenti in ragione del culto dedicato a loro e alle loro reliquie a Malamocco fin dall’antichità. Proseguendo lungo il lato sinistro, si distinguono San Giovanni Battista, con la caratteristica tunica di pelle di cammello e il rotolo, e un santo in vesti monastiche, forse San Benedetto.

⁵ Su questo argomento si veda Schulz 2011, 241-2.

⁶ Ringrazio Andrea De Marchi per questo suggerimento.

Figura 3
Anonimo, Pala ribaltabile, retro, dettaglio, ca. 1410-20.
Legno dipinto, 225 × 104 cm,
Malamocco, chiesa
di Santa Maria Assunta.
Foto Matteo De Fina – Save
Venice Archive, riproduzione
concessa dall'Ufficio Beni
Culturali
del Patriarcato di Venezia



Figura 4
Ricostruzione grafica
dell'originaria struttura
compositiva della pala
ribaltabile di Malamocco.
Elaborazione grafica
Sofia Marchesini.
Foto Matteo De Fina – Save
Venice Archive, riproduzione
concessa dall'Ufficio Beni
Culturali
del Patriarcato di Venezia



Questa identificazione si basa sulla presenza, all'estremo opposto, di San Leonardo, contraddistinto dall'abito benedettino e dai caratteristici ceppi, e si giustifica dall'attestazione a Malamocco di una chiesa abaziale benedettina dedicata, appunto, a San Leonardo (Cappelletti 1850, 444; Buzzanca 2021-22, 23 nota 12). L'ultima figura non esibisce né abiti né attributi che ne permettano un'identificazione univoca. Tuttavia, considerata la vicinanza con i santi Felice e Fortunato, è plausibile ipotizzare che si tratti di San Giacomo Interciso.

Il retro della pala [fig. 2] presenta quattro cerniere a bandella che suddividono i due registri in cinque segmenti. Le bandelle sono fissate perpendicolarmente alla fibratura del legno e svolgono anche la funzione di traverse, contribuendo a limitare i movimenti e le deformazioni del supporto ligneo. Il registro superiore conserva tracce del meccanismo pieghevole originale: due anelli metallici, fissati al supporto ligneo vicino alle estremità delle due bandelle centrali, probabilmente un tempo utilizzati per sollevare e abbassare il pannello; e due fori ciechi circolari scavati nello spessore di ciascun lato corto, verosimilmente destinati a fissare la pala una volta aperta.⁷ Le fonti d'archivio attestano che un sistema analogo era in uso nella chiesa di San Cassiano, dove nel Cinquecento, la pala d'argento dell'altare maggiore – fusa irreparabilmente nel 1661 – veniva azionata mediante una corda e due pulegge.⁸ A sua volta, è probabile che questo meccanismo di apertura e chiusura avesse come precedente tipologico la Pala d'Oro che, come ci ricorda Francesco Sansovino, era attivato per tramite di un «molinello a mano posto dietro all'altare».⁹ Lo stesso è probabile che avvenisse a Malamocco. Il registro

⁷ Sul probabile funzionamento di questi buchi, anche alla luce di altri esempi, si veda Guarnieri 2019, 42, 48.

⁸ «[U]na corda con cirele doi, da levar la palla» (Niero 1978, 267). Sull'argomento si veda anche Gerevini 2022, 116-17.

⁹ Sansovino 1581, c. 36. La questione è discussa diffusamente in De Marchi 2009.

superiore del verso della pala presenta infatti dei frammenti di figure dipinte a mezzo busto destinate ad apparire ai fedeli nel momento in cui l'anta, fatta ruotare orizzontalmente sulle cerniere tramite le corde fissate agli anelli metallici, si chiudeva ripiegandosi su quella inferiore. Sebbene queste figure siano perlopiù andate perdute, i frammenti pittorici e le impronte sul supporto ligneo permettono, per la prima volta, di mettere a fuoco la struttura compositiva e parte del suo programma iconografico originale.¹⁰

Partendo da sinistra, il primo segmento presenta una figura molto frammentaria su fondo rosso della quale sopravvivono l'aureola – una parte delineata con un tratto nero, un'altra parte, più ampia, visibile grazie all'impronta lasciata sulla tavola –, delle ciocche grigie e, per finire, un frammento di lettera tracciata sul fondo rosso un tempo parte del nome del santo effigiato. Il segmento successivo è quello meglio conservato [fig. 3]. Si distinguono due mezzi busti con palme martiriali eseguiti con inattesa finezza pittorica e caratterizzati da aureole dorate profilate da un contorno nero, chiome bionde, e occhi castano chiaro (nel caso della figura a destra). Elemento decisivo per la loro identificazione sono le due iscrizioni sul consueto fondo rosso, che individuano inequivocabilmente i due martiri come «S[ANCTVS] FE[L]IS» e «S[ANCTVS] FORT[VNATVS]», i santi patroni di Malamocco.¹¹ Questa identificazione mette finalmente fine a un lungo dibattito sull'identità delle due figure – precedentemente ritenuute essere i Santi Vito e Modesto o i Santi Fortunato e Vitale (Mariacher 1986, 162-4; Sponza 1986, 169; De Marchi 2009, 82) – confermandoli in modo definitivo come Felice e Fortunato. Oltretutto, verificata la presenza dei due santi martiri in questa porzione della pala, è plausibile riconoscere nella figura al loro fianco San Giacomo Interciso, terzo santo patrono di Malamocco spesso raffigurato con una folta chioma e barba lunga.

La parte restante del pannello è caratterizzata da un'ampia abrasione che ha cancellato quasi interamente la decorazione pittorica. Ciò nondimeno, a un'osservazione ravvicinata è possibile ricostruire con una certa accuratezza l'intera struttura compositiva [fig. 4]. Innanzitutto, va chiarito che la sezione destra rispecchiava quella sinistra, probabilmente con altre tre figure sacre i cui frammenti pittorici e impronte lasciate sul pannello permettono infatti di collocare con precisione. Inoltre, dai pochi frammenti superstiti di un'iscrizione («MIC») collocata sull'angolo destro dell'ultima sezione, si potrebbe persino tentare di riconoscere questa figura con San Michele. Certa è invece l'identificazione del gruppo presente nel campo centrale dove oggi si distinguono le impronte di due aureole: una, di dimensioni simili a quelle delle figure laterali, posizionata sull'asse centrale della pala, l'altra, di dimensioni più contenute, situata più in basso a sinistra. Considerata la struttura iconografica fin qui delineata, con sei figure sacre distribuite simmetricamente ai lati del campo centrale, risulta quasi inevitabile identificare nelle due rimanenti la Vergine col Bambino. A questo si aggiunge, infine, un'ulteriore scoperta: ai piedi della Vergine, a sinistra, si distinguono infatti le sagome di due figure in scala ridotta, verosimilmente identificabili con le effigi dei committenti dell'opera. La questione è particolarmente interessante, in quanto la loro presenza sposta il focus devozionale dai santi patroni sulla Madonna col Bambino.

A lungo ritenuto un paliotto, questo dispositivo mobile era con ogni probabilità una pala d'altare, concepita quindi per essere collocata al di sopra, e non di fronte, all'altare. Recentemente, Cristina Guarnieri ha proposto un parallelo tra la pala di Malamocco e un gruppo di pale ribaltabili diffuse nella Laguna veneziana e utilizzate durante l'ostensione rituale delle reliquie (Guarnieri 2019). L'ipotesi, per quanto suggestiva, sembra però configgere con la struttura iconografica della pala, nella quale i committenti rivolgono chiaramente le proprie istanze devozionali alla Vergine col Bambino, piuttosto che ai santi patroni.¹² Ai fini di questa ricerca, è invece più utile tornare agli studi di Antonio Niero sulle pale d'oro e d'argento delle lagune venete, dove viene offerto un inquadramento più coerente con le caratteristiche formali e devozionali dell'opera qui in discussione (Niero 1994, 188).

Nell'identificare la matrice tipologica della pala pieghevole di Malamocco nella Pala d'Oro, Niero ha evidenziato l'inclusione «dell'Assunzione della Vergine» al centro dell'apparato

¹⁰ Quanto segue è il risultato di un sopralluogo svoltosi il 5 luglio 2023 presso il laboratorio di restauro di Enrica Colombini, alla presenza di don Gianmatteo Caputo e della dottoressa Giulia Altissimo. Proprio in quell'occasione è stato possibile osservare da vicino il verso della pala, iniziando a individuare tracce inedite sia di pittura sia di impronte conservate sul supporto ligneo.

¹¹ Ringrazio Mario Rosso per la preziosa consulenza.

¹² Sull'argomento si veda Matino c.d.s..



Figura 5 Maestro della Dormitio Virginis di Murano, Pala feriale, ca. 1370. Legno intagliato dipinto e dorato, Murano, Basilica di Santa Maria e San Donato. Foto Matteo De Fina – Save Venice Archive, riproduzione concessa dall’Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

decorativo – è interessante notare come Niero parli di *Assunzione*, non di *Dormizione* – sostenendo che ciò era un tratto tipico delle ancone metalliche veneziane. Difficilmente imputabile a un errore di Niero, il riferimento all'*Assunzione* merita di essere valutato con attenzione. La *Koimesis* della *Theotokos* fece la sua prima apparizione nell'iconografia sacra bizantina in chiusura del IX secolo (Weyl Carr 1997); tuttavia, la pala di Malamocco sembrerebbe rifarsi a esempi più tardi, sviluppati a partire dal XII secolo, nei quali Cristo appare in mandorla (Todorova 2023). Nelle prime raffigurazioni di questo soggetto, Cristo compare solitamente sul fondo della composizione, oltre il cataletto su cui è disteso il corpo della Madre, raffigurato in piedi mentre consegna l'anima della Vergine a degli angeli che la trasporteranno in cielo. Questa iconografia affonda le sue radici nelle immagini della *Separazione dell'anima dal corpo*, nelle quali gli angeli ricevono l'anima dei giusti, invece di doverla strappare dalla bocca dei peccatori (Marinis 2016, 49-73). Nella pala di Malamocco, però, l'anima *sine macula* della Vergine non solo ha lasciato il corpo, ma è già stata accolta in cielo, da dove Cristo, emergendo da una grande mandorla, la tiene tra le braccia.

La pala di Malamocco sembrerebbe quindi porsi come punto di incontro di due tipologie iconografiche, dove la *Koimesis* bizantina appare adattata al culto romano dell'*Assunzione* della Vergine, a cui la chiesa di Malamocco sarebbe stata infine dedicata. A tal proposito, è interessante notare come un'iconografia simile si trovava un tempo nella pala d'argento dell'altare maggiore dei Santi Maria e Donato a Murano, databile attorno al 1370 (Guarnieri 2006, 7-8, 41-2, con bibliografia precedente). Oggi, della pala di Murano resta soltanto quella feriale [fig. 5], trasformata per giunta in paliootto, al cui centro è rappresentata la *Dormizione della Vergine*; tuttavia, la documentazione superstite attesta che la sezione centrale della

pala d'argento era decorata «cum imaginibus Beatissime Virginis in Coelo Assumptae».¹³ Commentando quest'opera, Stefania Gerevini ha osservato come le ancone dipinte e quelle d'argento erano utilizzate «to address the challenging theology of the Virgin's passing – which they resolved by combining a representation of her bodily death with an image of her assumption into heaven».¹⁴ Lo stesso si può dire per la pala di Malamocco, nella quale tradizioni iconografiche diverse si fondono in una sintesi originale. Similmente a quanto accadeva a Murano, è dunque plausibile che anche la pala pieghevole di Malamocco si trovasse nel presbiterio dove con ogni probabilità decorava l'altare maggiore. Sebbene non sia chiaro in quali momenti del calendario liturgico il lato dorato venisse esposto, è ragionevole supporre che questo avvenisse durante i giorni festivi, mentre il pannello dipinto con la Vergine col Bambino, santi e donatori era visibile nei giorni feriali e nelle festività minori.

1 Stato conservativo e precedenti interventi

La pala è stata oggetto di interventi di manutenzione e restauro eseguiti in diverse epoche, sebbene non siano stati rinvenuti documenti che li attestino, fatta eccezione per la documentazione fotografica relativa al restauro del 1979.¹⁵ In quell'anno, l'opera fu restaurata da Max Leutmeyer. Le fotografie in bianco e nero conservate presso l'archivio della Soprintendenza mostrano che, al momento dell'intervento, la superficie dorata del fronte risultava completamente coperta da uno spesso strato di rigessatura e porporina, che conferiva all'insieme un aspetto omogeneo, privo di lacune visibili. Un piccolo frammento di questa stratificazione è stato lasciato intenzionalmente come testimonianza materiale dell'intervento.

L'assenza di una relazione scritta impone di ricostruire le fasi del restauro esclusivamente sulla base della documentazione fotografica. Da essa emerge che alcune parti dell'intaglio erano già state ricostruite per ripristinare la continuità decorativa dell'opera. L'unico elemento decorativo che non risulta ricostruito sono le ali degli angeli che sorreggono la mandorla nella scena della *Dormitio Virginis*. Durante quell'intervento, la pala fu completamente smontata nei suoi elementi decorativi per consentire la rimozione degli strati sovrammessi e garantirne la messa in sicurezza dal punto di vista strutturale. Tutti i componenti intagliati furono riposizionati sostituendo i chiodi originali, ormai ossidati, con sottili viti in ottone, materiale non soggetto a ossidazione. Oltre alla rigessatura e all'applicazione della porporina sulle superfici dorate, il ritocco pittorico fu limitato a piccole aree delle zone dipinte. Il retro della pala, invece, non fu oggetto di alcun intervento, anche perché destinato a rimanere nascosto alla vista, essendo la pala collocata contro il muro della sacrestia.

Al momento dell'intervento del 2024, la pala presentava un consistente deposito di particellato, sia coerente che incoerente [figg. 6-7]. Alcuni dettagli decorativi risultavano instabili, e in generale le viti in ottone applicate nel 1979 si sono rivelate sottodimensionate per garantire un'adeguata tenuta. La superficie dorata mostrava numerosi sollevamenti dello strato di preparazione e doratura. Le zone policrome degli incarnati apparivano fortemente ingrigite a causa dell'alterazione dei materiali di manutenzione non rimossi durante l'intervento del 1979. Inoltre, l'attacco di insetti xilofagi aveva compromesso in più punti la tenuta meccanica del supporto ligneo, in particolare lungo i margini perimetrali e in corrispondenza di alcune figure. Infine, gli elementi metallici – come bandelle e occhielli – risultavano fortemente ossidati, e le cerniere, anch'esse interessate dal fenomeno corrosivo, avevano perso completamente la loro mobilità.

2 Intervento effettuato

Dopo un'accurata spolveratura, la pala è stata sottoposta a un'operazione di fissaggio puntuale, realizzata mediante l'iniezione di colla alifatica diluita sotto le scaglie sollevate. Quasi tutti gli elementi decorativi sono stati smontati, sia per eseguire interventi di manutenzione

¹³ Citazione dalla visita pastorale del 1683 in Gerevini 2022, 117.

¹⁴ Gerevini 2022, 120: «per affrontare la complessa teologia della morte della Vergine, risolta combinando una rappresentazione della sua morte corporale con un'immagine della sua assunzione in paradiso» (traduzione dell'autore). Sull'argomento si veda anche De Marchi 2009, 82 e nota 65.

¹⁵ Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte di Venezia, Venezia, n. 3977; Fototeca Fondazione Giorgio Cini, Venezia, nrr. 93B 372-4.

Figura 6
 Caterino Moranzon (attr.),
 Pala ribaltabile, fronte prima del
 restauro, ca. 1410-20, cègno
 intagliato dipinto e dorato,
 225 x 104 cm. Malamocco,
 chiesa di Santa Maria Assunta.
 Foto Matteo De Fina –
 Save Venice Archive,
 riproduzione concessa
 dall'Ufficio Beni Culturali
 del Patriarcato di Venezia



Figura 7
 Anonimo, Pala ribaltabile, retro
 prima del restauro, ca. 1410-
 20, legno dipinto, 225 x 104 cm,
 Malamocco, chiesa di Santa
 Maria Assunta.
 Foto Matteo De Fina –
 Save Venice Archive,
 riproduzione concessa
 dall'Ufficio Beni Culturali
 del Patriarcato di Venezia



Figura 8 Trattamento con 'scalda chiodi' di una delle figure a intaglio del fronte.
 Riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia



Figura 9 Una delle figure a intaglio del fronte durante la fase di pulitura.
 Riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia



Figura 10 La pala ribaltabile collocata sul fronte del nuovo altare nella Basilica di Santa Maria Assunta di Malamocco.
Foto Guido Jaccarino, riproduzione concessa dall'Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia

diretta, sia per sostituire le viti in ottone, ormai inefficaci. In alcune figure erano ancora presenti i monconi dei chiodi originari, utilizzati per fissarle alla struttura. Questi frammenti, fortemente ossidati, erano saldamente ancorati nel legno. Il ferro dei chiodi originari, altamente sensibile all'umidità e all'ossigeno, tende a trasformarsi in idrati di ferro, il cui volume risulta notevolmente maggiore rispetto a quello del ferro metallico. Questo fenomeno provoca la fessurazione del legno e/o il sollevamento e il distacco degli strati di preparazione sovrastanti. Per la loro rimozione si è ricorso a uno 'scalda-chiodi' [fig. 8], un particolare trasformatore elettrico che, riscaldando il metallo e i prodotti di ossidazione, consente l'estrazione dei residui metallici senza compromettere l'integrità del legno circostante. Le viti in ottone inserite nel precedente intervento di restauro sono state invece sostituite con viti in acciaio, sfruttando i fori preesistenti o, quando possibile, le sedi originarie dei chiodi rimossi.

È stato eseguito un trattamento insetticida a base di permetrina, veicolata in un solvente organico apolare. Le parti lignee compromesse dall'attività xilofaga sono state consolidate mediante impregnazione con resina acrilica in solvente. I fori lasciati dai chiodi e le zone gravemente danneggiate dai tarli sono stati colmati con stucco epossidico. La reversibilità di questi interventi è garantita dall'applicazione preliminare di uno strato di sacrificio in resina acrilica, facilmente removibile. Per quanto riguarda i rifacimenti degli elementi intagliati, si è deciso, in accordo con la Direzione Lavori, di conservarli senza procedere alla reintegrazione superficiale. Questa scelta consente di riconoscere e interpretare le discrepanze rispetto all'intaglio originale, senza compromettere la lettura complessiva dell'opera.

La superficie dorata è stata pulita utilizzando un'emulsione grassa neutra, che ha consentito la rimozione del particellato coerente e della vernice applicata nei precedenti restauri. Anche le aree degli incarnati sono state accuratamente pulite, riportando alla luce la cromia originale [fig. 9]. Questi dettagli, trascurati durante l'intervento del 1979, si sono rivelati fondamentali per una comprensione più approfondita della tecnica pittorica dell'autore: ogni personaggio, anche i più minimi, è caratterizzato da un'espressione specifica, resa attraverso la posizione e la definizione minuziosa degli occhi. La stuccatura è stata eseguita con gesso e colla animale, mentre il ritocco pittorico è stato realizzato con colori a vernice specifici per il restauro. A completamento dell'intervento, è stata applicata a spruzzo una vernice protettiva acrilica, al fine di preservare la superficie nel tempo.

Per quanto riguarda il retro, è stata rimossa la pittura a tempera di recente applicazione che copriva le aree originariamente non dipinte. Le gore causate da infiltrazioni d'acqua sono

state attenuate mediante una pulitura con soluzioni tamponate. Gli elementi metallici sono stati trattati per eliminare l'ossidazione, utilizzando una leggera abrasione meccanica e una soluzione chelante; successivamente sono stati puliti con acetone, trattati con una soluzione di acido tannico e infine protetti mediante l'applicazione di una resina acrilica in solvente. Anche la superficie lignea è stata trattata con la stessa resina protettiva. Si segnala che le cerriere risultano attualmente bloccate a causa dell'ossidazione; non è stato eseguito alcun intervento specifico per ripristinarne la mobilità, poiché la pala sarà esposta in posizione aperta. La parte dipinta è stata sottoposta a un controllo puntuale, con il fissaggio dei pochi sollevamenti di preparazione e policromia. Infine, lievissime velature ad acquerello sono state applicate per attenuare le disomogeneità cromatiche dello sfondo, favorendo così una più chiara lettura delle sagome delle figure.

La pala è tornata nella chiesa di Santa Maria Assunta di Malamocco il 30 giugno 2025. In considerazione della sua secolare importanza liturgica e del suo valore storico-artistico, non è stata ricollocata in sacrestia, ma posizionata sul fronte di un nuovo altare mobile, posto davanti al presbiterio, tornando così a occupare un ruolo centrale nel cuore spirituale e devazionale della comunità ecclesiale [fig. 10].¹⁶

Bibliografia

- Bibliotheca Sanctorum* (1965), vol. 5. Roma: Istituto Giovanni XXIII.
- Buzzanca, R. (2021-22). *La Comunità di Malamocco nel XVII e XVIII Secolo* [Tesi di Laurea Magistrale]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Cappelletti, G. (1850). *Storia della Repubblica di Venezia*, vol. 1. Venezia: Stabilimento Nazionale.
- De Marchi, A. (2009). *La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfèvres et retables peints*. Kroesen, J.E.A.; Schmidt, V.M. (eds), *The Altar and Its Environment 1150-1400*. Turnhout: Brepols, 57-86.
- Ericani, G. (1999). *I Moranzoni veneziani e la scultura lignea veneta del Quattrocento*. Perusini, G. (a cura di), *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche, atti del convegno internazionale di studi* (Udine-Tolmezzo, 21-22 novembre 1997). Udine: Forum, 105-18
- Gerevini, S. (2022). «Dynamic Splendor. The Metalwork Altarpieces of Medieval Venetia». *Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean*, 9(2), 102-23.
- Guarnieri, C. (2006). «Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo». *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 30, 1-132.
- Guarnieri, C. (2019). *Lo svelamento rituale delle reliquie e le pale ribaltabili di Paolo Veneziano sulla costa istriano-dalmata*. Baradel, V.; Guarnieri, C. (a cura di), *La Serenissima via mare*. Padova: Padova University Press, 39-53.
- Lanfranchi Strina, B. (1985). *Codex publicorum (codice del Piovego)*, vol. 1. Venezia: [s.n.].
- Lucco, M. (1989). «Venezia, 1400-1430». Lucco, M. (a cura di), *La pittura nel Veneto*. Vol. 1, *Il Quattrocento*. Milano: Electa, 13-48.
- Mariacher, G. (1952). «Paliotti lignei veneziani». *Emporium*, 95(688), 161-6.
- Marinis, V. (2016). *Death and the Afterlife in Byzantium. The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matino, G. (c.d.s.). «The Mechanics of Devotion: Reconsidering the Malamocco Folding Altarpiece». Gerevini, S. (ed.), *Golden Glow: Gold and Silver Altarpieces in Venice and Beyond*. Berlino; Boston: De Gruyter.
- Merkel, E. (1997). «La scultura lignea barocca a Venezia». Spiazzi, A.M. (a cura di), *Scultura lignea barocca nel Veneto*. Verona: Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, 107-95.
- Niero, A. (1978). «Notizie di Archivio sulle Pale di Argento delle Lagune Venete». *Studi Veneziani*, 2, 257-91.
- Niero, A. (1994). «Censimento delle Pale nell'area lagunare». Hahnloser, H.R.; Polacco, R. (a cura di), *La Pala d'Oro*. Venezia: Canal & Stamperia Editrice, 187-94.
- Rando, D. (1992). «Le strutture della Chiesa locale. Storia di Venezia». Cracco Ruggini, L.; Pavan, M.; Cracco, G.; Ortalli, G. (a cura di), *Origini – età ducale*, vol. 1. Roma: Istituto della Enciclopedia, 645-72.
- Sponza, S. (1986). «Isole Sud della Laguna». *Restauri a Venezia 1967-1986, Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*, 169-80.
- Sansovino, F. (1581). *Venetia, città nobilissima et singolare*. Venezia: Appresso Jacomo Sansovino.
- Sartor, L. (2012). *Moranzone. Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, vol. 76.
- Schulz, A.M. (2011). *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*. Florence: Centro Di.
- Todorova, R.G. (2023). «The Mandorla Symbol in Byzantine and Post-Byzantine Iconography of the Dormition: Function and Meaning». *Religions*, 14(473), 91-117.
- Vianelli, G. (1790). *Nuova serie de' Vescovi di Malamocco e di Chioggia*. Parte prima, Che contiene i Vescovi di Malamocco e di Chioggia sino dall'anno 1421. Venezia: nella Stamperia Baglioni.
- Weyl Carr, A. (1997). «Popular Imagery». Evans, H.C.; Wixom, W.D. (eds), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261 = Catalogo di mostra* (New York, 11 March-6 July 1997). New York: The Metropolitan Museum of Art, 112-17.