

La scoperta di un dipinto murale esterno su un palazzo in riva del Ferro

Giulia Altissimo

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Paolo Bensi

Storico dell'arte, già docente del Dipartimento Architettura e Design dell'Università di Genova

Valeria Saccarola

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Martina Serafin

Seres s.r.l.

Devis Valenti

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Abstract

This study examines a recently rediscovered mural on the façade of a palace on the Riva del Ferro in Venice. Eighteenth-century views by Canaletto and Marieschi document its original appearance, showing three figures: Peace burning arms, a central nude, and Fame with trumpets, inspired by Tuscan Mannerism. Conservation work revealed notable pigments: green earth in the dark bluish background, a rare coal-based black, and lead-tin yellow type II, both unusual in sixteenth-century Venetian wall paintings.

Keywords

Venice, Rialto, Renaissance, Wall painting, Secco Painting, Restoration, Scientific Analysis, Pigments, Giorgio Vasari, Lambert Sustris, Francesco Salviati, Giuseppe Porta.

Sommario 1 Inquadramento storico. – 2 Lettura iconografica e stilistica. – 3 L'intervento conservativo. – 4 La tecnica pittorica del dipinto murale in riva del Ferro. – 5 I dipinti murali a secco in area veneta: criticità di lettura, confronti possibili, prospettive di ricerca.

La scoperta della pittura murale¹ oggetto del presente contributo [fig. 1] è avvenuta durante le indagini preliminari volte alla manutenzione degli intonaci della facciata di un edificio prospiciente la riva del Ferro sul Canal Grande, nel sestiere di San Marco, a poca distanza dal Ponte di Rialto [fig. 3]. Il recupero è stato effettuato dalla ditta Seres s.r.l.; in collaborazione con l'allora Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (oggi città metropolitana di Venezia), nell'ambito dei lavori delle facciate del palazzo eseguiti dalla ditta Costruzioni e Restauri G. Salmistrari s.r.l.,² grazie al generoso sostegno da parte della proprietà.

Questo contributo intende sia presentare l'intervento conservativo effettuato e gli esiti delle indagini fisico-chimiche, sia contestualizzare il dipinto da un punto di vista tecnico e storico, proponendone anche una lettura iconografica e stilistica, che si qualifica di necessità

1 Il dipinto presenta le seguenti misure indicative 272 × 225 cm.

2 La Direzione lavori è stata curata dall'ing. Federico Frison. Per la ditta Seres, la direzione tecnica è stata affidata a Martina Serafin, supportata dalle operatrici specializzate Rosa Zuffi, Giorgia Turri, Marina Vece e Alessia Grasso. La responsabile di cantiere è stata l'arch. Beatrice Pitter. Per la Soprintendenza hanno partecipato i funzionari storici dell'arte Devis Valenti e Giulia Altissimo, le funzionarie restauratrici Valeria Saccarola e Anna De Stefano, la funzionaria architetto Chiara Ferro.



Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 2
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-943-6
ISBN [print] 978-88-6969-944-3

Submitted 2025-07-10
Published 2025-12-17

© 2025 Altissimo, Bensi, Saccarola, Serafin, Valenti
© 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-943-6/005

come una prima ipotesi di ricerca costruita nel breve arco di tempo in cui è stato possibile svolgere gli approfondimenti sull'opera, restituita a piena leggibilità solo alla fine del mese di marzo 2025.

1 Inquadramento storico

L'edificio che ospita la pittura murale, di quattro piani più mezzanino, presenta una facciata piuttosto semplice, con distribuzione asimmetrica delle aperture [fig. 2]: nella parte sinistra, adiacente all'angolo dell'edificio, al primo piano nobile è una quadrifora con balcone, inquadrata entro un architrave modanato, costituita da quattro aperture con arco a tutto sesto e colonne con capitello; al piano superiore, in corrispondenza delle arcate esterne della quadrifora sottostante, si aprono due finestre singole, di foggia analoga, con davanzale poco aggettante e privo di mensoline. La parte destra della facciata presenta accoppiate, a entrambi i piani, due finestre singole collocate secondo la medesima distribuzione di quelle della parte sinistra; quelle collocate al piano della quadrifora presentano davanzale più aggettante e mensoline, ad altezza sfalsata (leggermente inferiore) rispetto alla sommità del balcone della quadrifora. Le finestre del primo piano e del mezzanino sono di semplice foggia rettangolare con stipiti in pietra d'Istria; quelle del primo piano presentano davanzale con mensoline, poco aggettanti.

La conformazione architettonica dell'edificio appare presentare elementi con caratteristiche riconducibili alla prima metà del Cinquecento, secondo la qualificazione che ne fece Elena Bassi, quali «ghiere per ornare l'arco delle finestre, capitelli lavorati [...], balconi in cui ai rigidi pilastri si intercalano balaustre sinuose» (Bassi 1980, 296).³

La riva su cui l'immobile si trova fu peraltro interessata dal drammatico incendio che devastò la zona di Rialto nel gennaio del 1514; secondo la testimonianza contemporanea offerta dai *Diarii* di Marin Sanudo

in manco di 6 hore brusoe tutto Rialto e le drapparie e volte di sopra; poi l'introe di qua in l'ostaria di la Scimia, ch'è di le munege di San Lorenzo et era nova; e di l'altra banda in ruga di Zoielieri, andando di longo fino a le volte di frati di San Zorzi, di l'altra banda tutto Rialto vecchio e nuova e la riva dil Ferro e si andava di caxa in caxa impiando. (*I diarii...* [1886], 17, col. 460)⁴

Utili informazioni per un lettura del contesto urbano nelle sue trasformazioni sono offerte dalle schede di ricerca storica conservate presso l'Archivio Catalogo Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, lavoro preliminare alla catalogazione dei settori urbani di Venezia, che condensa le ricche informazioni offerte dalla documentazione dei Savi alle Decime conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia⁵ e riporta i dati contenuti nelle condizioni di decima degli anni 1537, 1582, 1661, 1712, 1740 e 1810. La scheda dedicata a riva del Ferro⁶ (contrade di San Salvador e di San Bartolomeo) segnala innanzitutto come le condizioni di decima del 1537 riguardante la zona siano molto

³ La studiosa cita tali elementi a proposito di Palazzo Nani in fondamenta Cannaregio, che al netto delle differenze (doppio quadrifora e facciata con andamento simmetrico, presenza di fasce marcapiano) presenta analogie con l'edificio di riva del Ferro.

⁴ Per una disamina delle fonti storiche che narrano dell'incendio, cf. Calabi, Morachiello 1987, 41 nota 1 (e più in generale, sull'evento in sé, le 41-9). A proposito del toponimo 'riva del Ferro' (o fondamenta del Ferro), Tassini ricorda che la denominazione precedente (attestata nel XII secolo) era 'della Moneta', a causa di un «vetustissimo edificio», qui ubicato, che fungeva da zecca. Secondo Tassini, all'epoca la riva del Vin era adiacente a questa, perché vi approdavano le barche cariche di vino, mentre la riva del Ferro si trovava sul lato opposto del Canal Grande. Successivamente venne stabilito che il ferro dovesse essere venduto sulla fondamenta presso San Bartolomeo e il vino sulla sponda dal lato di San Silvestro, e da quel momento vi fu un'inversione dei toponimi (Tassini 1872, 264). Cf. anche Calabi, Morachiello 1987, 19.

⁵ La decima era l'imposta reale a carico degli abitanti di Venezia e del Dogado, pari al dieci per cento sui redditi dei loro beni stabili, e in seguito anche dei redditi mobiliari. Istituita definitivamente nel 1463, si basava su un rilevamento affidato ad apposite commissioni di savi. Il primitivo archivio dell'ufficio andò distrutto nel citato incendio del 1514, anno in cui fu indetta pertanto la prima redecima (rinnovazione dell'estimo), rinnovata poi nel 1537, 1566, 1581, 1661, 1711 e 1740. La rilevazione si basava sia sulle denunce (condizioni) dei proprietari sia sulla ricognizione effettuata dall'ufficio e riassunta nei catastici. Non furono disegnate mappe, pertanto l'archivio dei savi alle decime costituisce una sorta di catasto puramente descrittivo (Tiepolo 1994, 941).

⁶ Archivio Catalogo Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Schedatura SU Indagine storica, SM 122.



Figura 1 Pittura murale esterna sulla facciata del palazzo in riva del Ferro visione d'insieme. © Seres

numerose, e la loro interpretazione sia complicata dal fatto che a volte vengono riferite in contrada di San Bartolomeo proprietà situate in riva del Carbon o in riva del Vin che si trovano invece – secondo la toponomastica attuale – in altre contrade della città.

Le condizioni di decima riguardanti questa zona non offrono dati che consentano di individuare in maniera certa e univoca una famiglia o una figura di riferimento cui ricondurre con sicurezza una committenza di un certo impegno qual è quella che diede origine alla decorazione pittorica in esame.⁷

Si ipotizza che siano riferibili a questa zona, poiché presenti anche nel 1582, le proprietà Salamon, Cappello, Corner e Morosini. Rispetto agli immobili identificati appaiono piuttosto numerosi gli spazi occupati da *mercanti da vin*, magazzini e rivendite, situazione che sottolinea con evidenza la peculiarità di questo tratto del Canal Grande, che si differenzia quindi dal 'continuum' dei palazzi nobiliari che si affacciano sulle sue rive e partecipa piuttosto dell'attività commerciale legata al mercato di Rialto,⁸ in particolare quando la zona intorno al ponte era caratterizzata da una più diffusa attività portuale e di scambio. Le rive del Ferro e del Vin ospitavano le sedi di diverse magistrature, tra cui l'Ufficio del Dazio del vino e dei Provveditori sopra i dazi, Messetteria e Stimaria (uffici depositari di valutazioni e tassazione sugli scambi); vicino erano collocati anche i Provveditori al sal, responsabili tra l'altro dell'affitto a privati dei

⁷ Concina sottolinea come soprattutto nelle contrade di San Mattio, San Zuanne e San Silvestro a ovest di Rialto, e di San Bortolomio e San Salvador a est, le botteghe a volte superino la soglia del quaranta per cento degli stabili dichiarati nel 1537 dai proprietari (1989, 38).

⁸ A titolo esemplificativo si citano le attività artigianali e commerciali che emergono dalla lettura delle condizioni di decima per il 1537: *librer, spicier, saoneria, razer, da loio, barbaria, mercanti da vin, portador de vin, boter, varoter, marzer, bombaser, frutaruol*.



Figura 2
Dettaglio dell'edificio su riva del Ferro. © Autori

luoghi di pubblica ragione (Calabi, Morachiello 1987, 28).⁹ Quasi del tutto assenti ricorrenze significative relative a unità residenziali di rilievo: prevale la frammentazione degli ambienti e dei *soleri* tra diversi locatari e la segnalazione degli usi commerciali o artigianali degli spazi.

Utili elementi per la lettura dell'antico assetto dell'edificio e delle sue decorazioni provengono dalle testimonianze iconografiche pittoriche e grafiche che ritraggono l'area, in prevalenza settecentesche, che inducono a non escludere che la decorazione pittorica riguardasse, se non l'intera facciata del palazzo, anche altre aree della superficie.¹⁰

Tra tutte, particolarmente importanti risultano i dettagli presenti in un dipinto di Canaletto conservato a Roma, alle Gallerie Nazionali di Arte antica di Palazzo Barberini, datato 1730-45 [figg. 4-5], che mostra il Ponte di Rialto visto da sud con gli edifici adiacenti su entrambe le rive del Canal Grande, e ritrae l'edificio in foggia quasi uguale a quella oggi visibile.¹¹ Nel quadro, l'area tra le due finestre corrispondente a quella dove è stato rinvenuto il dipinto murale presenta chiaramente tracce di policromia, seppure non definite nella forma,¹² e così

⁹ Tra i documenti citati nelle schede di indagine storica, emerge la possibilità che su questa riva avesse sede anche un Ufficio della Giustizia Vecchia, ma il dato è indicato come dubitativo stante la mancata certezza che le relative condizioni di Decima si riferiscano a questa contrada (cf. Archivio di Stato di Venezia [d'ora in poi ASVe], *Dieci Savi alle Decime*, b. 103, n. 683).

¹⁰ L'area decorata oggetto di descialbo e messa in luce si estende anche alla superficie tra le mensole che reggono la balaustra della quadrifora, la cui iconografia è tuttavia di lettura assai ardua a causa dello stato estremamente frammentario della policromia; sembra di intravedere tuttavia alcuni dettagli figurativi che rimandano a un contesto marino o acquoso.

¹¹ Per il dipinto (e relativa bibliografia completa e aggiornata) cf. Constable 1976, II, cat. 228.4 296, che lo qualifica come una versione dello stesso soggetto di ubicazione ignota, datata 1744 unitamente alle ulteriori versioni autografe del Museo Jacquemart André di Parigi (che parimenti mostra tracce della decorazione pittorica, e che venne inciso poi da Antonio Visentini per l'edizione del 1742 del *Prospectus*), della Wallace Collection di Londra P511, datata 1740-50 (qui le tracce della decorazione pittorica si fanno più labili, per quanto sembri di poter leggere la presenza di un apparato dipinto anche nell'ampia superficie tra le due monofore del terzo piano) e infine della collezione Arthur Bisgood nella stessa città; cf. anche Kovalczyk 2008, cat. 870-1. Cf. Mochi Onori 2008, inv. 1033 (F.N. 304), 120-1. Ulteriore bibliografia di Lo Bianco in Scarpa 2012, cat. 21, 100-3.

¹² L'area dipinta non è comunque raffigurata integralmente, poiché parte di essa è occultata dall'imposta aperta di una delle due finestre presenti nell'avancorpo con portale a timpano.



Figura 3 Contesto urbano di riva del Ferro nei pressi di Rialto. © D. Valenti

pure le aree dell'intonaco al di sotto dei davanzali delle finestre, a tutti i piani, presentano resti di decorazione dall'estensione e intensità cromatica tali da renderli difficilmente qualificabili come tracce di colature o riconducibili a degrado dell'intonaco.

Una vistosa differenza nella conformazione dell'edificio rispetto alla situazione attuale è costituita dalla presenza, nel dipinto, di un corpo di fabbrica aggettante caratterizzato da un portale con paraste a bugnato e timpano con architrave spezzato, con sopra un volume con due finestre sovrastato da un balcone con muratura piena al cui lato si erge una sorta di muretto di sponda adiacente a una struttura in legno con tettoia che separa l'edificio da quello adiacente.¹³ Questo volume ben si legge, poiché ritratto dal lato opposto, in una tela di Michele Marieschi conservata all'Ermitage di San Pietroburgo, che raffigura la riva del Ferro vista dalla riva opposta, nei pressi del ponte.¹⁴ Il dipinto mostra con chiarezza l'aggetto del corpo di fabbrica con portale timpanato, che al piano superiore risulta finestrato sul fronte e sul lato sinistro (per chi guarda); la rappresentazione di Marieschi chiarisce che l'edificio con intonaco rosso che si frappone tra questo e il Palazzo Dolfin (poi Manin), non è a esso adiacente come a un primo sguardo appare nei dipinti di Canaletto, ma separato da un ampio spazio, e in posizione molto più avanzata sulla riva.¹⁵ Il confronto incrociato tra i due dipinti consente di rilevare una sostanziale analogia nella rappresentazione dell'edificio: nella tela di Marieschi sono visibili anche il muretto di sponda laterale sul corpo aggettante e lo scorcio

¹³ Questo avancorpo sembrerebbe da attribuirsi a un successivo rimaneggiamento dell'edificio, presentando un linguaggio di gusto almeno seicentesco.

¹⁴ L'attribuzione è sempre stata dibattuta tra Marieschi, Canaletto e Bellotto (cf. Constable 1976, 2: cat. 229, 297, che lo assegna a Canaletto). Una veduta simile a questa è pubblicata da Succi nella monografia su Marieschi (2016, cat. 85, 261-3) come già a Londra, Walpole Gallery.

¹⁵ Questa lettura spiega anche il motivo per cui nel dipinto di Canaletto sembra assente l'ultima serie di monofore al margine destro dell'edificio, che risulta in realtà semplicemente occultata dall'edificio rosso, a causa del suo arretramento rispetto a quest'ultimo.



Figura 4 Giovanni Antonio Canal detto Canaletto, *Veduta di Venezia con il ponte di Rialto*, sec. XVIII (1735-40). Olio su tela. 68,5 × 92 cm, inv. 1033. Roma, Palazzo Barberini, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) – Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan

della tettoia; è pertanto plausibile concludere che le caratteristiche con cui l'edificio è ritratto debbano ritenersi verosimili.¹⁶

Anche il dipinto di Marieschi testimonia la presenza della decorazione pittorica, poiché mostra con chiarezza tracce di policromia tra le due finestre del primo piano e sotto i davanzali delle monofore e delle finestre quadrangolari del mezzanino dell'ultimo piano, costituite da campiture contenute in aree di forma regolare (apparentemente specchiature rettangolari).

Un'ulteriore conferma della presenza e distribuzione delle decorazioni deriva da due testimonianze grafiche ricondotte a Bernardo Bellotto, datate 1740 e legate alle analoghe vedute di Canaletto, di cui una in collezione privata e l'altra conservata al Rijksmuseum di Amsterdam [fig. 6],¹⁷ che riprendono lo stesso scorcio del Canal Grande ma con un punto di vista leggermente diverso, in cui il 'nostro' edificio sembra presentare le stesse riquadrature regolari dipinti sotto le finestre dell'ultimo piano ammezzato e del terzo piano, mentre di più difficile lettura è la configurazione della superficie muraria tra le due finestre del primo piano.¹⁸

Le vedute sopracitate condividono inoltre la funzione di testimonianza della vocazione e articolazione dell'area ritratta nei documenti, evidente nella presenza di capanni e baracche sulla riva, tettoie e aperture legate alle tipiche configurazioni delle botteghe, elemento presente anche nell'edificio che ospita la decorazione pittorica. Il dipinto di Canaletto conservato a Palazzo Barberini consente infatti di identificare piuttosto distintamente una tettoia e un'apertura al piano terra che appare chiuso dal caratteristico sistema di 'scuretti', ovvero pannelli mobili realizzati in legno pensati per poter essere rimossi e reinstallati, consentendo una gestione flessibile dell'apertura della bottega.

¹⁶ Tali elementi del resto ricorrono anche in numerose altre vedute di questo scorcio dell'area di Rialto: a titolo meramente esemplificativo si fa riferimento al link di risultati contenenti il repertorio di immagini offerto dal database online della Fototeca Zeri utilizzando la chiave di ricerca «Veduta di Venezia con il Canal Grande e il Ponte di Rialto da sud»: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=0A&sortBy=LOCALIZZAZIONE&batch=10&view=list&locale=it&SGTI_SGTT=Veduta+di+Venezia+con+il+Canal+Grande+e+il+ponte+di+Rialto+da+sud.

¹⁷ Meno significativa, da questo punto di vista, la testimonianza pittorica dello stesso autore, che ritrae questo scorcio del Canal Grande in un dipinto oggi a Melbourne (1738-40).

¹⁸ Cf. Kowalczyk 2008, cat. 5, 64 (disegno in collezione privata), ivi attribuito a Bellotto, pubblicato come disegno preparatorio per il dipinto di Canaletto del Museo Jacquemart André e di Palazzo Barberini. Al cat. 6 è pubblicato il disegno di Amsterdam, qui considerato stadio successivo del lavoro di progettazione. Il disegno viene considerato come ricomposizione (di carattere «arbitrario e intellettuale») di quattro vedute parziali riprese con la camera oscura da una barca sul canale, da diversi punti di vista. Per il disegno come derivazione dal dipinto di Canaletto, cf. Villis 2008; vedi anche Kowalczyk 1996, 87-8.



Figura 5
Giovanni Antonio Canal detto Canaletto, *Veduta di Venezia con il ponte di Rialto. Particolare*

Altro elemento d'interesse che emerge dalle testimonianze figurative e dai documenti è un sotoportego nello stretto passaggio che separa questo edificio dall'area con il Palazzo Manin. A partire almeno dal 1661, il catastico menziona un «portego per andar alla riva del ferro», che secondo quanto si può ricostruire dalle testimonianze grafiche dei catasti fu presente fino alla seconda metà dell'Ottocento, e venne quindi probabilmente demolito in occasione dell'ampliamento, alla fine del secolo, di calle Larga Mazzini, momento al quale potrebbero risalire i cambiamenti legati alla riconfigurazione dell'edificio adiacente.¹⁹

2 Lettura iconografica e stilistica

Le fonti antiche che menzionano la presenza (o le tracce residue) di decorazioni poste sugli edifici veneziani non risultano citare le decorazioni dell'edificio su riva del Ferro, e allo stato attuale delle ricerche non è quindi possibile fare riferimento a testimonianze scritte per ricostruire la possibile iconografia, autografia e consistenza originale delle decorazioni.²⁰

Com'è noto, gli apparati figurativi che ornavano le facciate esterne degli edifici veneziani erano numerosi ed estremamente ricchi, e conobbero il loro momento di massima espansione nel XVI secolo; di questa fitta trama policroma che intesseva i prospetti dei palazzi, in particolar modo lungo il Canal Grande, condannata a un grave degrado che ne ha segnato la quasi totale scomparsa, restano oggi qualche labile traccia figurativa e le testimonianze delle fonti scritte.²¹

¹⁹ Il sotoportego è presente nel catasto napoleonico con il mappale 1832, «Sotoportego detto del Ferro», ed è rilevabile con lo stesso mappale anche nel catasto austriaco. Il cosiddetto catasto austroitaliano testimonia invece l'apertura di «via Larga Mazzini», l'eliminazione del sotoportego e la riconfigurazione degli edifici adiacenti alla nuova calle dal lato verso il Ponte di Rialto.

²⁰ Unica traccia scritta rinvenuta relativa a episodi decorativi in quest'area è una citazione vasariana riferita a Paris Bordon, di cui l'aretino ricorda che «fece a fresco alcuni ignudi a piè del Ponte di Rialto, per lo qual saggio gli furon fatte alcune facciate di case per Venezia» (cf. Foscari 1936, 49, che propende per l'ipotesi che siano andati distrutti all'epoca della costruzione del ponte); Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991 (59, nota 147) ritiene plausibile che gli affreschi fossero stati eseguiti su edifici nelle immediate vicinanze del ponte.

²¹ Per una disamina analitica ed esaustiva delle decorazioni presenti e perdute, cf. Valcanover et al. 1991.



Figura 6 Bernardo Bellotto, *Veduta del Canal Grande e del Ponte del Rialto a Venezia*, sec. XVIII. Disegno a matita, penna e inchiostro bruno su carta. 195 x 385 mm. Amsterdam, Rijksmuseum. On loan from the Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen

Dopo la fondamentale impresa della decorazione del Fondaco dei Tedeschi a inizio secolo, i primi venti di rinnovamento stilistico in direzione della cultura manierista si affacciano in Laguna grazie all'operato di Pordenone, che realizza intorno al 1535 in Palazzo d'Anna (Van Haanen) Martinengo Talenti Volpi a San Beneto una ricchissima decorazione nel prospetto sul Canal Grande,²² il cui degrado era già testimoniato da Ridolfi nelle *Meraviglie* (1648, 102), ma l'articolazione delle pitture è testimoniata da uno schizzo oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, da cui si evince come le figurazioni, che occupavano di fatto quasi ogni spazio libero della superficie architettonica, testimoniassero la solida conoscenza, da parte dell'artista, della contemporanea cultura centroitaliana.²³

È questo il momento in cui si fa più consistente a Venezia l'influenza di matrice toscoromana, legata anche alle istanze di rinnovamento politico-culturale che caratterizzarono quella stagione. Il 1540 è considerato una sorta di simbolico momento di cesura, essendo l'anno intorno a cui ruotano i soggiorni a Venezia degli artisti fiorentini Francesco Salviati (1539 e 1541) e Giorgio Vasari, giunto in Laguna per iniziativa di Pietro Aretino;²⁴ questa particolare circostanza, come noto, costituisce non solo il frutto di una feconda contaminazione artistica ma anche l'esito della precisa politica culturale portata avanti dal governo veneziano, in particolare per volontà del doge Andrea Gritti (responsabile del rinnovamento della *platea* marciana a opera di Jacopo Sansovino, arrivato a Venezia dopo il Sacco di Roma del 1527)

²² Documentato da un'incisione di F. Zucchi nella configurazione originaria, prima dell'apertura di ulteriori finestre nell'ammezzato e dell'aggiunta di due stemmi; Bassi 1980, 475 fig. 650. L'articolazione della facciata, pur nella maggior elaborazione, presenta analogie con quella di riva del Ferro.

²³ Cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 30. La decorazione presentava episodi di storia romana, figure allegoriche e di divinità, già in parte consumati al tempo in cui ne fecero menzione Lodovico Dolce e Marco Boschini. Il disegno del Victoria and Albert Museum mostra con chiarezza la distribuzione delle scene, con il *Ratto di Proserpina* sopra la porta d'acqua centrale, tra le finestre laterali inferiori *Il ratto delle Sabine* da un lato e *Marco Curzio a cavallo* dall'altro; al piano nobile, *Mercurio in volo* e, forse, *Cibele sul carro volante*; nei registri superiori, allegorie delle arti liberali, putti, una Fama, l'*Allegoria del Tempo e della Giustizia* (o *Fortuna*); cf. Foscari 1936, 56-8 e Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 59 nota 143.

²⁴ Le più significative commissioni cui si dedicò Vasari furono le scene per *La Talanta*, commedia dello scrittore Aretino, e i soffitti per la chiesa di Santo Spirito in Isola (non realizzato) e del quattrocentesco Palazzo Corner (oggi Corner-Spinelli), con rappresentazioni di *Virtù* (quest'ultimo di recente ricostituito ed esposto presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia a suggello di un lungo iter di ricerche e acquisizioni). Salviati a Venezia era stato invitato da Aretino a realizzare alcuni disegni per le illustrazioni del libro *Vita di Maria Vergine* (edito da Marcolini nel 1539) e *Vita di Caterina Vergine* (edito sempre da Marcolini nel 1540).

e delle famiglie strettamente legate alla curia papale quali i Grimani e Corner, generosi committenti di Salviati²⁵ e Vasari (cf. Humfrey 1998, 455). L'operato di Francesco Salviati conobbe poi continuità grazie alla produzione del suo allievo Giuseppe Porta, che giunto a Venezia con lui vi si stabilì, adottando il cognome del maestro, e che fu responsabile di diverse decorazioni su edifici esterni della città, in gran parte perdute.²⁶

I due Salviati furono coinvolti in quegli anni in un'impresa che in particolare segnò un'importante tappa nella diffusione della Maniera, la realizzazione delle illustrazioni per le *Sorti... intitolate giardino d'i pensieri*, volume edito da Francesco Marcolini (1540).²⁷ Al progetto partecipò anche uno degli artisti «foresti» protagonisti della stagione della Maniera a Venezia, Lambert Sustris, artista olandese formatosi a Utrecht presso Jan van Scorel e giunto in Laguna, dove entrò nell'orbita tizianesca, dopo un proficuo soggiorno a Roma tra 1535 e 1536, e fu mediatore, per esperienza diretta, della cultura raffaellistica; fu attivo nel cantiere del Palazzo del Capitano a Padova (vedi *infra*), dove giunse forse nel 1541 insieme a Giuseppe Porta (Saccomani 1998, 565-6).²⁸

A raccogliere l'eredità di questi fermenti è il giovane Tintoretto, protagonista di importanti episodi decorativi sui prospetti esterni di alcuni edifici, in parte conservati, anche se molto degradati. Precoce è il complesso apparato decorativo realizzato dall'artista a Palazzo Soranzo dell'Angelo a Castello nei primi anni Quaranta del Cinquecento, di cui oggi sopravvivono solo sporadici lacerti; tra le finestre all'ultimo piano erano collocate figure femminili ritratte in differenti atteggiamenti, con frequenti rimandi di gesti tra loro e apparentemente anche rivolti al riguardante (Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 37).²⁹ Perdute, ma testimoniate dalle fonti, sono invece una figurazione di *Battaglia*, collocata al primo piano e sormontata

25 Basti ricordare la fondamentale impresa di cui Salviati fu protagonista a Venezia, ovvero la decorazione, insieme a Giovanni da Udine, di Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa.

26 Affreschi sul ponte della Panada a Cannaregio, citati dal Boschini e già degradati a quel tempo; su una casa a San Moisè (ricordata da Ridolfi); in Palazzo Loredan in campo Santo Stefano, insieme a Jacopo del Giallo (con scene di storia romana e virtù, con motivi decorativi a cartelle, grottesche e festoni, sempre citate dal Ridolfi che ne registra il degrado, lodandone al contempo la vivacità coloristica; una casa a San Rocco con *Il Sacrificio del Sole e Caino*, che da documenti della Scuola Grande di San Rocco, probabile committente, risultano pagati nel 1551 (cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 49 note 81, 127 55-6; 57 nota 136; 63 nota 167). Quel Jacopo del Giallo, da non confondere con l'omonimo (e quasi contemporaneo) miniaturista, a partire da una citazione di Moschini fu in seguito a lungo identificato con Santo Zago (Craievich 2009, 38 e nota 12 p. 69; cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 57), citato a sua volta come attivo insieme a Giuseppe Porta, nonché fecondissimo autore di numerose decorazioni su facciate esterne di edifici veneziani, quasi tutte perdute e testimoniate dalle fonti, in gran parte da Ridolfi. Esistenti sono ancora minimi lacerti della decorazione di Palazzo Barbaro in campo Santo Stefano, in cui al tempo del volume di Foscari si leggevano ancora «due putti che si contendono il possesso di un astice, altri che sorreggono trofei decorativi e, in un comparto maggiore, una figura di donna che tiene sopra il capo un panno giallo gonfio di vento, forse la Fortuna» (cf. Foscari 1936, 91; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 41 nota 40), e di quella di Palazzo Querini in fondamenta Ca' Balà a Dorsoduro, che comprendeva secondo Boschini putti, la Fama e il Tempo (cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 38 nota 22). Risultano invece perdute le decorazioni di Palazzo Valier, con figurazioni a chiaroscuro tratte da disegni di Raffaello, e Palazzo Badoer a Cannaregio; di Palazzo Donà a Santa Maria Formosa, Castello, con *Prometeo*, *Mercurio*, *Pan* e altre figure; di una casa a San Barnaba, Dorsoduro; di due edifici a San Fantin, San Marco; di una casa a San Silvestro e una facciata in campiello della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a San Polo; di una casa in calle dei Botteri e sul ponte delle Beccarie a Santa Croce (cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 46 nota 62, 49 nota 83, 51 nota 99, 53 nota 112, 56 note 130-1, 71 nota 157, 62, 63 nota 169, 64 nota 174). Sulla figura di Santo Zago cf. anche Biffis 2013, 48 e ss.

27 Il volume, una sorta di testo dedicato a profezia e divinazione, ha come frontespizio una scena, firmata da Giuseppe Porta, raffigurante l'Assemblea dei sapienti, che è stata considerata come il manifesto grafico del manierismo. Cf. Biffis 2021, 26-7; su Marcolini, figura legata tra gli altri ad Alvise Cornaro, altro committente di imprese decorative di impronta centroitaliana: Procaccioli, Temeroli, Tesei 2009. Giuseppe fu presente inoltre a Treville di Castelfranco per la decorazione di Villa Priuli (1542) di cui non resta testimonianza (Ballarin 1968, 123).

28 Secondo Mancini, Sustris potrebbe essere giunto a Padova insieme a Giuseppe Porta Salviati nel 1541; vi è accertato a partire dalla primavera del 1543 (1993, 1: 18) e vi resterà fino al 1548, quando è documentato un suo viaggio ad Augusta. Sustris lavorò anche all'Odeo Cornaro, forse con Gualtiero Dall'Arzere, secondo Saccomani (1998, 573) – che ipotizza che l'artista sia stato introdotto a Cornaro dallo scultore Tiziano Minio, diventato nel 1539 suo cognato – in società con il quale Sustris lavorò a Villa Godi a Lonardo di Lugo e, probabilmente, a Villa Bigolin a Selvazzano (cf. anche Mancini 1993, 3032; Saccomani 1998, 581). A Sustris Mancini assegna le decorazioni dell'ottagono centrale (Mancini 1993, 34; cf. anche Mancini 2023). Mancini 1993, 19; Saccomani 1998, 564. Mancini definisce le figure allegoriche delle *Sorti* come testimonianza emblematica della «filtrazione di inflessioni salviatesche entro una cultura figurativa improntata dall'interagire di elementi di gusto centroitaliano e concessioni alla tradizione veneziana» (1993, 4). Per una bibliografia esaustiva sul pittore, cf. Mancini 2001, 26 nota 1; Puppi 2015, 36 nota 3.

29 La studiosa segnala che l'artista mostra in questa decorazione una matura e armonica integrazione tra gli elementi del tonalismo veneto e le suggestioni manieriste, ormai metabolizzate, acquisite grazie alla conoscenza, mediata a Venezia da Vasari, dei disegni michelangioleschi e gli elementi schiavoneschi. La datazione è dibattuta tra 1541-42 e 1546; cf. Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 52 nota 108; cf. anche Pallucchini, Rossi 1982, I, cat. 17.20 p. 234).

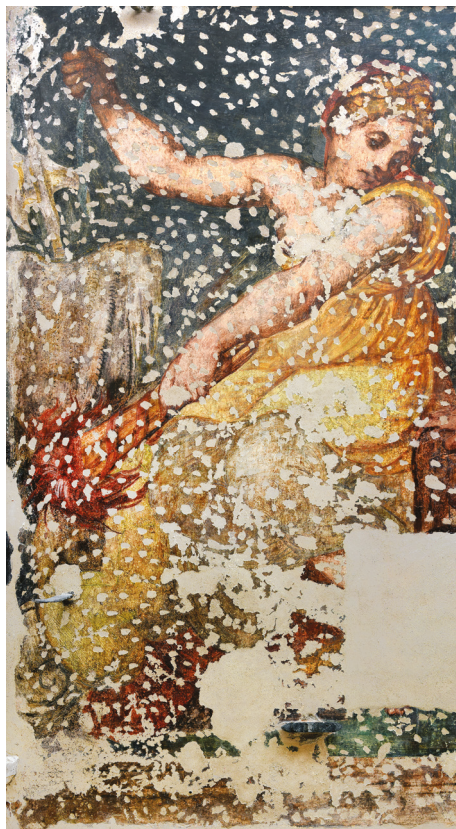


Figura 7 Pittura murale su un edificio di riva del Ferro, dettaglio di figura allegorica (la Pace?). © Seres

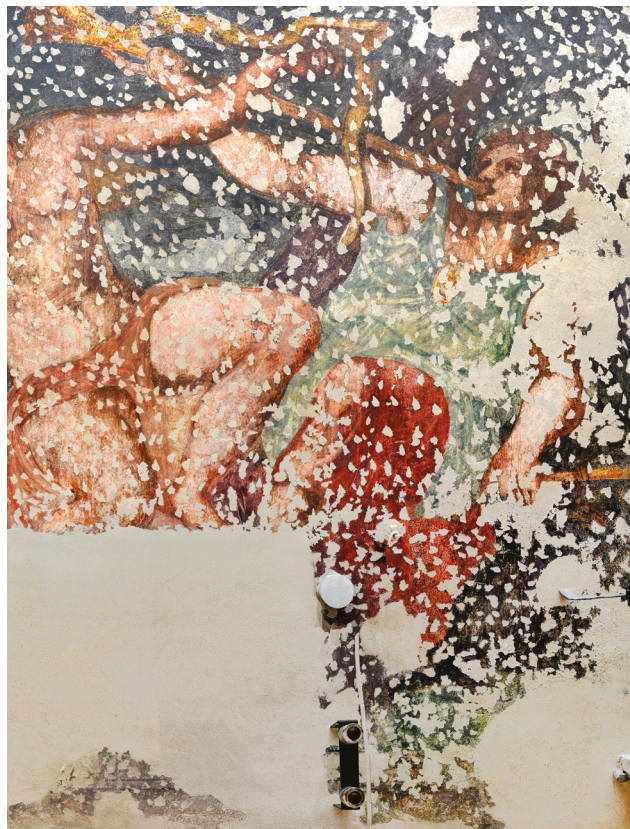


Figura 8 Pittura murale su un edificio di riva del Ferro, dettaglio di figura allegorica (la Fama?). © Seres

da due fregi, di cui uno costituito da mani e piedi in finto bronzo (inciso da Zanetti nel 1760) e l'altro da figure.³⁰

Echi michelangioteschi in decorazioni esterne per mano dell'artista sono evidenti nell'iconografia delle più tarde pitture murali a Palazzo Gussoni-Grimani dalla Vida a San Felice, in cui Tintoretto dipinse l'Aurora e il Crepuscolo, oltre a *Adamo ed Eva* e *Caino uccide Abele*. La datazione dei dipinti ha il termine *post quem* della data di conclusione dell'edificio (1556) e del 1557, data di esecuzione dei rilievi che Daniele da Volterra fece delle sculture michelangiotesche e che Tintoretto teneva nel suo studio.³¹ Appartenenti alla produzione degli anni Cinquanta sono anche le decorazioni murali che Tintoretto realizzò in collaborazione con lo Schiavone a Palazzo Zen a Cannaregio (presso i Gesuiti) i cui soggetti testimoniati dalle fonti, non del tutto concordi, comprendevano figure mitologiche (Nettuno, Marte, Tritoni, divinità marine), soggetti narrativi quali un episodio di guerra e un'armata con galee

³⁰ Cf. Foscari 1936, 61-2; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 52 nota 108.

³¹ La facciata venne incisa da Carlevarijs (1703) e Zucchi (1720) mentre Zanetti ritrasse le figure michelangiotesche (1760). Cf. Foscari 1936, 63-4; Pallucchini, Rossi 1982, 1: 261; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 35 nota 2.

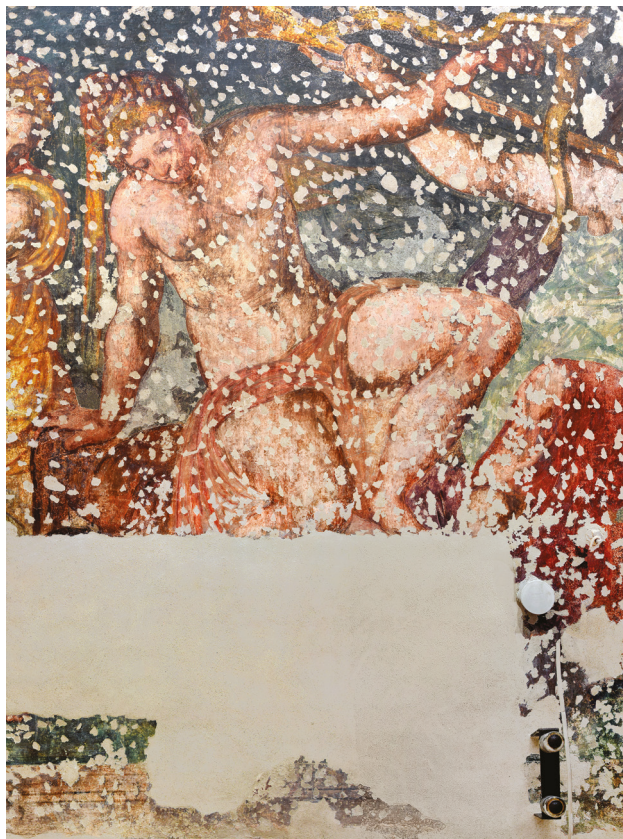


Figura 9
Pittura murale su un edificio
di riva del Ferro, dettaglio
di figura allegorica. © Seres

turche, scene religiose quali la conversione di San Paolo (cf. Foscari 1936, 61-2; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 52 nota 108).³²

Le scene narrative e allegoriche ancora leggibili o documentate dalle fonti come presenti sulle facciate esterne realizzate in quest'epoca costituiscono naturalmente prezioso contesto di riferimento per un tentativo di lettura della complessa figurazione che caratterizza la pittura murale scoperta sulla riva del Ferro.

L'area portata in luce ritrae tre figure di cui due sicuramente femminili (quella a sinistra e quella al centro). Quella a sinistra [fig. 7], vestita di giallo e con un'elaborata acconciatura raccolta da un nastro rosso, impugna con la mano sinistra una torcia protesa verso il basso, ed è plausibile supporre che sia identificabile con la Pace che brucia le armi poiché sulla

³² Tintoretto decorò più tardi anche Palazzo Marcello in fondamenta Sangiantoffetti a San Trovaso, la cui facciata presenta una quadrifora con balausta e coppie di finestre singole, con un solo piano nobile. L'artista vi rappresentò quattro favole di Ovidio (*Giove e Semele*, *Apollo e Marsia*, *Aurora e Titone*, *Cibele coronata di torri sopra un carro tirato da leoni*), oltre a un fregio di corpi nudi di uomini e donne, oggi perduti e noti solo attraverso le stampe che ne trasse Andrea Zucchi per le raccolte del Lovisa (Foscari 1936, 65). La datazione delle pitture, risalendo al palazzo probabilmente al decennio 1550-60, è stata collocata al 1577 (Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 53 nota 114; Pallucchini, Rossi 1982, 1: 261). Anche Palazzo Barbaro a Cannaregio presenta una configurazione architettonica simile a quella dell'edificio di riva del Ferro, con collocazione asimmetrica della polifora e due coppie di monofore distanziate nell'altra metà della facciata. L'edificio presenta oggi leggibili solo residui lacerti dell'originaria decorazione pittorica realizzata per mano di Camillo Ballini dopo il trasferimento dell'artista bresciano a Venezia (1565-70) che si distribuiva negli spazi tra le finestre su diversi piani, sopra la porta d'acqua, e nella superficie di maggior ampiezza presente in facciata, nello spazio lasciato libero tra le due monofore singole. Boschini vi leggeva ancora Cerere sopra il carro, la Fama, il tempo «e altre varie figure» (Foscari 1936, 113); nel corso del tempo gli studi hanno gradualmente registrato il lento degradarsi dei lacerti ancora visibili, tra cui si annovera(va)no una scena pastorale con putti, una ninfa seduta e una capretta, figure femminili di cui una librata in aria e un'altra con le braccia sollevate, e infine una in veste gialla con accanto strumenti di guerra (per le quali è stato ipotizzato un riferimento a Minerva e un'iconografia complessiva mirante a rappresentare il contrasto tra Guerra e Pace (Foscari 1936, 113-14; Dalla Pozza in Valcanover et al. 1991, 35 nota 3).

Figura 10
Giorgio Vasari,
Allegoria della Pace.
Disegno a gessetto e penna
su carta grigio-blu.
34,7 x 21,1 cm.
Vienna, Albertina



Figura 11
Lambert Sustris,
Figura femminile all'antica.
Affresco, anni Quaranta
del XVI secolo, Luvigliano,
Villa dei Vescovi.
© Venezia, Fondazione
Giorgio Cini, Matteo De Fina



sinistra si legge con chiarezza un'alabarda insieme ad altri oggetti di difficile interpretazione ma che potrebbero essere compatibili con i profili di scudi o armi, oltre a una sorta di drappo dall'apparenza simile a una pelle o pelliccia.³³ Con la mano destra tiene un oggetto che potrebbe essere un ramoscello d'ulivo ma di cui si legge solo la parte finale di uno stelo verde sotto la mano, mentre è perduta la parte dell'elemento che fuoriesce sopra le dita.

La figura all'estrema destra [fig. 8], abbigliata con una tunica verde il cui panneggio è raccolto sul petto con una spilla dorata, al di sopra di una veste rossa, con grandi ali di color violaceo e ritratta nell'atto di suonare una lunga tromba/tuba, appare identificabile come allegoria della Fama; con la sinistra tiene un altro oggetto di forma tubolare con un piccolo nastro rosso, che potrebbe essere una seconda tromba, come avviene di frequente nelle rappresentazioni di questa figura.³⁴

La figura al centro [fig. 9], tutta nuda salvo un ampio panneggio di color rosso rosato a coprire il bacino, caratterizzata da un'elaborata acconciatura con un lungo nastro che discende accanto a spalla e braccio destro, regge con la sinistra un oggetto di difficile identificazione, piuttosto grande e con una struttura simmetrica, apparentemente di materiale rigido (legno

³³ Si leggono infatti i segni dei pori della pelle e le tracce di cuciture; quest'elemento è apparentemente un po' insolito poiché in questo contesto sarebbe più usuale un drappo associato a un'insegna, se contestualizzato in un trofeo o gruppo di armi.

³⁴ Talvolta il personaggio suona entrambe le trombe, talvolta ne suona una e ne tiene in mano un'altra; si veda a titolo esemplificativo, per restare in area veneta, la *Fama* realizzata da Paolo Veronese nel 1551 per Villa Soranzo a Treville (affresco staccato riportato su tela oggi nel Duomo di Castelfranco; cf. Ghisolfi Pechukas 1987, 68; Pignatti, Pedrocco 1991, 36-7 nota 16a; Aikema, Marini 2014, 38-9, che sottolineano il contrasto cromatico e materico tra le due trombe, una d'oro e una d'argento, simboli rispettivamente di buona e cattiva gloria). Una lettura alternativa, che potrebbe in caso spiegare l'apparente presenza di un nastro rosso legato all'oggetto che la figura tiene con la mano sinistra, è che questo sia una sorta di rotolo di pergamena.

o metallo), con forma simile a un arco. Peculiare anche il modo in cui la figura lo regge, sostenendolo dal basso senza impugnarlo. Una possibile ipotesi è quella di leggere nel misterioso manufatto un morso o freno, attribuito con cui, con il corredo delle briglie, viene caratterizzata l'allegoria della Temperanza, talvolta presente come unico elemento distintivo, talvolta in abbinamento a un vaso o brocca da cui viene versata l'acqua;³⁵ in questo caso, la proposta rimane una suggestione stante la difficoltà di decifrare, nell'andamento sinuoso dell'oggetto (anche a causa dello stato di degrado di quest'area della superficie pittorica), la rappresentazione della parte rigida del morso (forse raffigurato in scorcio?) e dell'elemento più sinuoso delle corregge. Senza dubbio, se potesse essere confermata tale interpretazione, la combinazione delle tre figure allegoriche (Pace, Temperanza, Fama) si presenterebbe come un'iconografia plausibile e coerente, aprendo a letture di stampo etico-politico non insolite nel contesto veneziano.³⁶

La mano destra poggia su una superficie che non è piana e non sembra costituita da un drappo o un cuscino, ma da un oggetto rigido con una forma caratteristica (quasi con foggia di sella). Sia questa figura che la Pace sono sedute sullo stesso piano e hanno lo sguardo rivolto verso il basso; l'allegoria centrale poggia il piede poco più in basso, alla medesima altezza cui l'allegoria della Fama sembra poggiare il piede sinistro.

In basso si intravede un piano di colore verde, su cui si scorgono due dita di un piede della Pace. L'allegoria della Pace raffigurata nell'atto di bruciare le armi è un'iconografia ricorrente nei decenni centrali del Cinquecento, ispirata ad antiche monete e medaglie, ed è un motivo iconografico le cui attestazioni venete paiono riconducibili a un motivo prettamente toscano, introdotto da artisti quali Jacopo Sansovino e Giorgio Vasari, che ebbe poi rapida ricezione e si diffuse anche nella terraferma veneta.³⁷ Un insigne esempio d'ambito veneziano è la versione bronzea che ne fece lo scultore Jacopo Sansovino nella Loggetta di Piazza San Marco nei primi anni Quaranta del Cinquecento. In quegli stessi anni, a Venezia, Vasari inseriva una Pace in atto di bruciare le armi tra le figure che affollavano le scenografie della *Talanta* di Aretino (commedia messa in scena nel febbraio del 1542 dalla Compagnia della Calza) [fig. 10]; in questo contesto, tra i vari partimenti della decorazione,³⁸ un architrave era destinato a ospitare nicchie sovrapposte con figure di virtù, tra cui Prudenza e Giustizia (con la spada e le pandette aperte), sotto la Giustizia la Religione e dirimpetto a essa la Fama, sotto quest'ultima

³⁵ Tra gli esempi possibili della raffigurazione della Temperanza con morso e briglie si ricordano quella dipinta da Raffaello nella Stanza della Segnatura nella lunetta con le *Virtù* e *la Legge*, quella incisa da Marcantonio Raimondi per la serie della *Virtù*, la tavola dipinta da Stradano (Jan Van der Straet) in Palazzo Vecchio a Firenze (Quartiere di Eleonora, 1561-62). Si ringrazia il collega Francesco Trentini per il proficuo confronto sulla possibile interpretazione dell'iconografia.

³⁶ Poiché la parte dell'oggetto che scende verticalmente presenta un'interruzione nella linea che la costituisce, un'ipotesi alternativa potrebbe individuare nel manufatto un oggetto spezzato. Se fosse un arco, il valore simbolico dell'immagine potrebbe legarsi alla rappresentazione della Pace, a rafforzare il concetto dell'assenza di ostilità come presupposto di prosperità. Se nell'ambiguo elemento si volesse invece vedere un giogo, la figurazione presenterebbe una valenza analoga a quella della rappresentazione di *Venezia che spezza il giogo della schiavitù* presente nel ciclo realizzato da Tintoretto per la decorazione della Sala delle Quattro Porte in Palazzo Ducale. Per entrambe le iconografie non è stato finora possibile trovare ulteriori esempi e attestazioni che possano corroborare le rispettive letture, pertanto quanto sopra varrà a mero titolo di suggestione.

³⁷ Giulio Bodon (2009, 224), che tra questi ricorda la statua di Danese Cataneo per il monumento al doge Leonardo Loredan nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, la figura della Pace dipinta da Paolo Veronese nella Sala del Collegio di Palazzo Ducale di Veronese, le decorazioni a fresco delle ville palladiane Godi a Lonedo di Lugo (assegnata a Gualtiero dall'Arzere) e Barbaro a Maser sempre per mano di Veronese (per un'ulteriore rassegna sulle occorrenze dell'immagine della Pace che brucia le armi, vedi Bodon 2005, 259-2).

³⁸ L'ambientazione della commedia era costituita da una veduta di Roma; il soffitto conteneva quattro partimenti (in gran parte realizzati da Cristofano Gherardi) con la raffigurazione del carro della Notte trainato da barbagianni, accompagnato dalla figura di Endimione dormiente e Diana; l'Aurora, che uscendo dalle braccia di Titone spargeva rose seduta su un carro trainato da galli; il Giorno, simboleggiato da Fetonte; la Sera, figurata tramite Dedalo e Icaro. Fra i quattro quadri erano collocate le Ore, suddivise in gruppi di sei accanto a ciascun quadro, in modo da formare le ventiquattro ore del giorno, accompagnate dalle figure del Tempo, di Eolo, Giunone e Iride (Boucher 1991, 1: 81). La fonte principale relativa a tali scenografie è peraltro lo stesso Vasari, che ne scrive lungamente due volte, in una lettera a Ottaviano de' Medici del 30 novembre 1542 (Vasari [1568] 1878-85, 6: 224) e nella vita di Cristofano Gherardi, artista coinvolto nella realizzazione degli apparati (Vasari [1568] 1966-87, 5: 291-3).



Figura 12
Lambert Sustris (attribuito), *Venere e amore*.
Affresco. Selvazzano, Villa Bigolin.
Foto tratta da Lucco 1998

la Fortuna, davanti alla quale era la Pace «ornata con varii panni soccinti [...] sotto aveva pure assai armi e trofei, li quali abbruciava con una face».³⁹

In ambito veneto, l'iconografia della Pace connessa all'atto di bruciare le armi ricompare in contesto padovano in un importante episodio decorativo che coinvolge ancora una volta artisti «foresti», ovvero la decorazione della Sala dei Giganti (appartenente all'epoca al palazzo già dei Carraresi e inglobata nel complesso architettonico del Capitaniato di Padova, magistratura militare della Serenissima, oggi sede dell'Ateneo cittadino), risalente al 1540 circa e commissionata dal capitano Girolamo Corner «della Regina». In questo caso, con una variante dell'allegoria, la figura della pace è impersonata direttamente dalla figura di Ottaviano Augusto, che tiene in mano la torcia accesa con cui brucia le armi; alla sua immagine è associato un piccolo riquadro a monocromo con una figura femminile recante un cartiglio su cui compare un verso tratto dalle *Ecloghe* di Virgilio (con un richiamo all'età dell'oro), accanto alla quale è l'immagine del tempio di Giano, allusione alla sua chiusura (Bodon 2005, 257, 261-2; 2009, 222-3, 226-7). L'elaborazione del programma iconografico si doveva in quel caso ad Alessandro Maggi da Bassano⁴⁰ e a Giovanni Cavazza per la stesura dei *tituli* o *elogia* associati ai personaggi illustri; i dipinti vennero eseguiti da Domenico Campagnola e Stefano Dall'Arzere, con la partecipazione di artisti «foresti» quali Giuseppe Porta Salviati e Lambert Sustris.⁴¹

³⁹ Vasari [1568] 1878-85, 8: 286. In ambito fiorentino si ricordano in anni vicini la *Pace* realizzata da Tribolo per l'ingresso di Carlo V a Firenze nel 1536 (sappiamo dalla descrizione di Vasari che anche questa figura era ritratta nell'atto di bruciare armi e armature (Vasari 1966-87 [1568], 5: 206), e la *Pace* raffigurata da Salviati nelle decorazioni di Palazzo Vecchio a Firenze (per studi grafici e derivazioni cf. Monbeig Goguel 1998, cat. 54 178.-179; Cecchi in Monbeig Goguel 1998, 180-2, cat. 55-6).

⁴⁰ Alessandro Maggi da Bassano era discepolo di Pietro Bembo e membro di un gruppo di intellettuali che annoverava tra gli altri Marco Mantova Benavides e Sperone Speroni. Sugli eruditi autori dell'elaborazione del programma, cf. Saccomani 1998, 555-6; Bodon 2009, 40-1.

⁴¹ Bodon 2005, 251-2; 2009, 48 (per gli affreschi cf. Saccomani 1998, 556-63; per la bibliografia relativa Bodon 2009, nota 99). La decorazione si articola in registri sovrapposti in cui la zona principale è dedicata alle immagini di quarantaquattro uomini illustri a figura intera e quella inferiore presenta i personaggi accompagnati da una finta iscrizione che li identifica e da un riquadro a monocromo in finto bassorilievo che ne illustra uno o più episodi salienti della vita. Alessandro Maggi è coinvolto anche nella progettazione dell'apparato di un arco effimero disegnato da Michele Sanmicheli per il solenne ingresso a Padova di Bona Sforza, vedova del re Sigismondo di Polonia, nel 1556; in tale contesto, ricompare la figura della Pace ritratta come «una donna in abito di reina, che tenendo la facella in mano mette fuoco in un fascio d'arme [...] et nell'altra mano mostra il caduceo di Mercurio con un ramo verde d'ulivo» (cf. Bodon 2009, 205). È Mancini (1993, 23-7) a ridisegnare il ruolo di Sustris e di Giuseppe Porta nella realizzazione degli affreschi, un tempo dati interamente a maestri della scuola padovana se non al solo Domenico Campagnola.

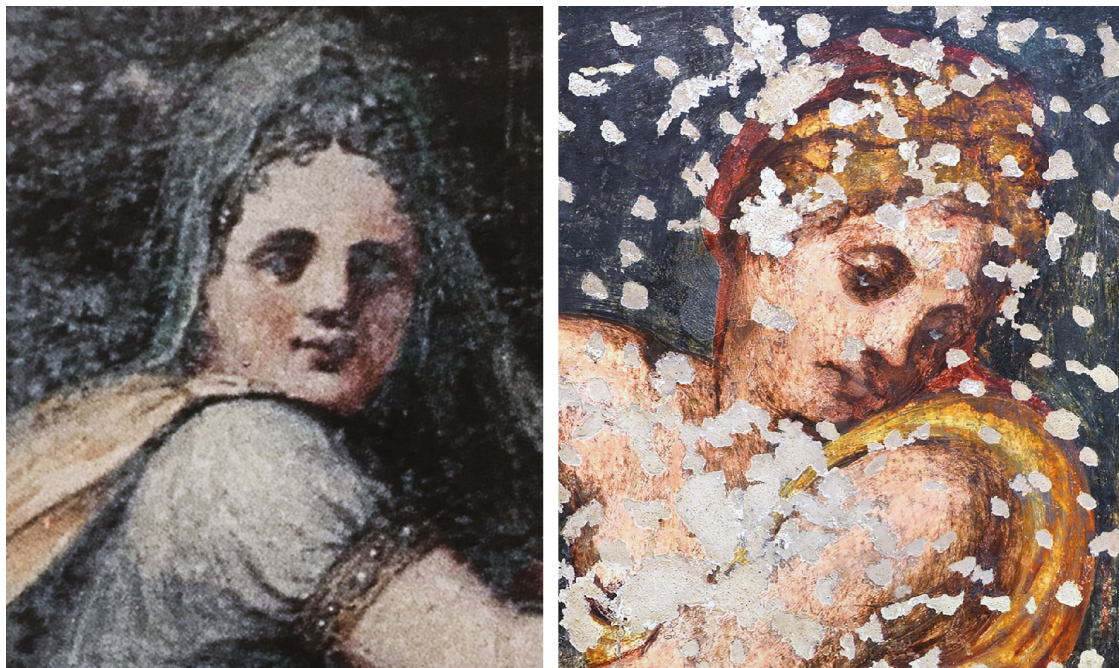


Figura 13 Confronto tra un particolare dell'affresco della Villa Bigolin di Selvazzano e un particolare della pittura murale di riva del Ferro

In ambito tosco-romano l'allegoria della Pace nell'atto di bruciare le armi compare contestualizzata anche nella più complessa iconografia che la associa alla chiusura del tempio di Giano, con la presenza del Furore incatenato dinanzi al tempio: è il caso dell'affresco realizzato da Vasari su commissione del cardinale Alessandro Farnese nel Palazzo della Cancelleria a Roma, nella cosiddetta «Sala dei Cento Giorni» (cf. Grasso 2002-04; Conforti 2011), e della medaglia celebrativa in onore di papa Clemente VII, realizzata da Benvenuto Cellini nel 1534, il cui *verso* rappresenta il medesimo soggetto.

Questi rimandi iconografici, tutti raccolti all'interno di un preciso circuito di spunti intellettuali ed esiti figurativi, ci sembra possano costituire un significativo punto di riferimento per l'inquadramento cronologico e stilistico della scena allegorica raffigurata sull'edificio di riva del Ferro, anche in considerazione delle caratteristiche formali che le figure presentano (in particolare quella a sinistra e quella centrale), quali la corporatura possente con un articolato chiaroscuro, uno studio complesso delle pose, peculiari acconciature particolarmente elaborate,⁴² cromie acide e sgargianti; tutti elementi che sembrano ricondurre a un artista, se non di formazione centroitaliana, quantomeno a contatto tempestivo e diretto con quel linguaggio, di cui ripropone gli esiti, con qualche incertezza formale ma con una qualità esecutiva piuttosto buona. Nell'impossibilità di dare un nome a questo ignoto autore, per individuare il quale si vorrebbe poter disporre di confronti figurativi con le tante testimonianze pittoriche citate dalle fonti e sfuggenti perché non più conservate, si tenteranno qui solo alcune connessioni e spunti, che possano aprire a futuri sviluppi di ricerca.

Un accostamento che appare di qualche suggestione è con la produzione del citato Lambert Sustris, in particolare con alcuni episodi in territorio padovano appartenenti agli anni Quaranta del Cinquecento, quali gli affreschi di Villa dei Vescovi a Luvigliano e quelli, a lui attribuiti, di Villa Bigolin a Selvazzano, entrambe nel territorio padovano.

⁴² Valga a titolo esemplificativo l'accostamento con l'acconciatura della Maddalena nella *Lamentazione* di Salvati per l'altare del procuratore Bernardo Moro nella chiesa veneziana del Corpus Domini (oggi alla Pinacoteca di Brera di Milano), che Humfrey definisce «volutamente michelangiolesca» sottolineando, nel dipinto, la concezione «enfaticamente scultorea», i «contorni marcatamente incisi», e in generale la cura riservata ai dettagli ornamentali quali, tra gli altri, la fibbia del mantello della Maddalena (Humfrey 1998, 457). Vasari riferì di aver portato con sé a Venezia copie di disegni michelangioleschi tra cui *Venere e Cupido*, in cui l'acconciatura della dea può aver funto da esempio e ispirazione in Laguna. Cf. anche Hochmann 1998.

La decorazione della Villa di Luvigliano,⁴³ restituita a Sustris da Ballarin (1968),⁴⁴ comprende figure all'antica inserite in una struttura architettonica dipinta, sormontate da un fregio che alterna nature morte di trofei d'armi e paesaggi; in questo caso però l'artista abbandona la riproposizione del *revival* antiquariale di marca padovana, usualmente concretizzato in forma di stucchi, grottesche e finti rilievi, e sceglie di combinare motivi direttamente desunti dalla scuola raffaellistica. Le figure maschili e femminili all'antica [fig. 11], inserite nelle edicole delle pareti richiamano, secondo lo studioso, anche precoci scambi con la produzione di Bartolomeo Ammannati (Mancini 1993, 38-40).⁴⁵

Nella decorazione della villa è dispiegata una fitta trama di rimandi all'antico, con la presenza di figure abbigliate con abiti antichi contro il fondo di tendaggi verdi, alternate a statue in finto marmo, mentre nel registro superiore si alternano riquadri con panoplie di armi, paesaggi e finte erme. Mancini (1993, 39) ha suggerito che sia la struttura che inquadra le decorazioni sia le suggestioni michelangiolesche possano essere debitrice delle invenzioni vasariane per la *Talanta*. Il committente vescovo Pisani⁴⁶ avrebbe peraltro desiderato che fosse Giulio Romano a intervenire nella decorazione (almeno con progetti grafici), auspicio che non poté concretizzarsi ma che può indurre, secondo Mancini, a ritenere che la scelta di Sustris sia stata effettuata anche in ragione della possibilità che l'artista potesse in qualche modo non discostarsi, negli esiti pittorici, da quelli del grande artista attivo a Mantova, confermando «l'idea che Lambert si imponga nel Veneto enfatizzando i connotati della sua appartenenza al nuovo corso stilistico di matrice toscano-romana» (2003, 153).

Villa Bigolin a Selvazzano venne decorata presumibilmente tra 1544 e 1545: gli affreschi risultano molto degradati e leggibili solo in parte, e raffigurano grottesche e finte tappezzerie, e nel fregio superiore pilastri con telamoni e cariatidi che intervallano riquadri con figure allegoriche sullo sfondo di tendaggi. Le decorazioni sono state ricondotte a Lambert Sustris, forse in collaborazione con Gualtiero dall'Arzere, da Vincenzo Mancini,⁴⁷ che nel motivare la paternità di Sustris per le figure, ne sottolinea l'impostazione «rigorosamente bidimensionale», il trattamento cromatico per cui le forme «fatte risaltare con colori delicati e capricciosi a intonazione fredda, staccano araldicamente sul fondale monocromatico di timbro più carico», secondo il gusto dei due Salviati; parimenti, l'impronta manieristica si esprime anche nella tensione dei movimenti e nella costruzione di pose complesse (1993, 70-1).

Una particolare suggestione deriva dall'accostamento del volto della Pace alla figura femminile della Venere con Cupido appartenente alla decorazione di Villa Bigolin a Selvazzano [fig. 12]: la costruzione dei volti, al netto della differente qualità della documentazione fotografica, presenta forti analogie, nell'utilizzo del chiaroscuro che «addensa l'ombra nell'orbita oculare e ai lati del naso» (Saccomani 1998, 573, a proposito degli affreschi di Luvigliano), oltre che nell'area tra naso e bocca e quella tra labbro inferiore e mento. La particolare posa della spalla, che Mancini definisce «esaltata e spinta in vista», secondo una suggestione che lo studioso definisce ancora salviatesca, accomuna questa figura – e un'altra

43 La Villa è oggi di proprietà del FAI – Fondo per l'Ambiente Italiano, cui è stata donata nel 2005 da Maria Teresa Olcese Valoti e Pierpaolo Olcese.

44 Lo studioso ricostruisce la datazione corretta degli affreschi sulla base di un documento che riguarda una controversia relativa alla decorazione, in cui intervenne come teste Gualtiero Padovano, artista che in questo contesto dichiara di aver lavorato al cantiere. Curiosamente, del suo operato non resta traccia, mentre (in maniera del tutto speculare) non vi è traccia documentaria dell'intervento di Lambert Sustris, unanimemente accolto dalla critica come l'autore della decorazione (cf. in particolare 115-16; cf. anche Mancini 1993, 38-40; Pollato in Pavanello, Mancini, Marinelli 2008, 294-304 nota 73).

45 Ammannati fu attivo a Padova dove realizzò il monumento funebre dell'erudito Marco Mantova Benavides nella chiesa del Santo (1545-46); Mantova, che fu anche collezionista d'arte e antichità, aveva commissionato la decorazione della propria abitazione patavina a Domenico Campagnola, Gualtiero dall'Arzere, Giuseppe Porta Salviati, Lambert Sustris e Jacopo Tintoretto (1541); decorazioni di cui restano lacerti nei Musei Civici cittadini.

46 Legato alla figura di Alvise Cornaro, che era suo amministratore.

47 La critica non è unanime sulla paternità: secondo Puppi, il ciclo sarebbe da attribuirsi ad artisti influenzati dal soggiorno padovano di Giuseppe Salviati (cf. scheda PD 520 in Zucchetto 2001, 514). Ricordiamo che questo artista risulta, sullo scorcio del quarto decennio del Cinquecento, un «pittore emergente [...] in possesso di una buona erudizione antiquaria», assoldato in committenze di una certa importanza, tra cui la decorazione della dimora del patrizio veneziano Andrea di Francesco Bragadin, secondo quanto riportato in un documento dell'agosto 1542, che riporta come l'impresa fosse stata appaltata a Domenico Campagnola, e Gualtiero stesso, coadiuvati da Bartolomeo di Guido (Mancini 1993, 32 e 123 nota 31; cf. anche Pollato in Pavanello, Mancini, Marinelli 2008, 155). La committenza si deve (secondo una ricostruzione basata sulla convergenza di dati indiretti che è stata proposta da Mancini, 1993 58 e ss) a Dioclide Bigolin, figura inserita nel contesto letterario ed erudito della Padova cinquecentesca, di cui sono documentati i contatti con Tiziano Minio e Gualtiero Dall'Arzere.

allegoria non decodificata – con la figura della *Pace* nella pittura murale di riva del Ferro [fig. 13]. Per la seconda figura, le forme «rilassate e appesantite», con richiami alla *gravitas* di Giulio Romano, spingono Mancini a ipotizzare il segno della collaborazione di Gualtiero Dall'Arzere, stante anche la vicinanza stilistica di alcune figure di Villa Bigolin con l'impresa di Villa Godi a Lonedo di Lugo (1993, 74-5); la medesima riflessione lo induce a fermarsi rispetto all'attribuzione della paternità della figura della *Pace* presente tra gli apparati decorativi di Villa Bigolin, che risulta di particolare interesse perché raffigurata con la stessa iconografia di matrice toscana che si ritrova nella pittura murale di riva del Ferro.

Al netto delle future prospettive di ricerca che certamente restano tuttora aperte, è indiscutibile la rilevanza della scoperta di questa decorazione, che per estensione e relativa integrità di conservazione risulta testimonianza particolarmente preziosa delle figurazioni che ricoprivano le superfici esterne dei palazzi veneziani.

3 L'intervento conservativo

L'obiettivo primario dell'intervento è stato quello di restituire al dipinto murale la visibilità e la leggibilità che il suo valore artistico gli tributano, preservandolo dagli effetti del degrado e assicurando la sua durabilità nel tempo attraverso interventi scientificamente fondati e rispettosi della sua autenticità. Questa scoperta, avvenuta durante le operazioni di restauro delle facciate del palazzo, si inserisce in un contesto di crescente attenzione alla conservazione del patrimonio artistico veneziano e rappresenta un piccolo ma significativo tassello nella storia culturale della città.

Sebbene la causa della copertura del dipinto non sia oggi nota [fig. 14], la tendenza a coprire le opere d'arte in passato poteva essere dovuta a un cambiamento di gusti o stili. Fortunatamente, l'intonaco che ha ricoperto il dipinto nel corso degli anni ha agito come protezione, permettendo alla scena di sopravvivere fino ai giorni nostri. L'opera, tuttavia, si presentava in uno stato di conservazione critico. Le indagini preliminari e la documentazione fotografica dettagliata hanno evidenziato una serie di fenomenologie di degrado sia intrinseche dell'opera che causate dall'ambiente in cui essa si trova. Oltre alle numerose picchettature,⁴⁸ l'opera presentava alcune aree di distacco sia degli intonaci che della pellicola pittorica e uno strato superficiale di sottile patina grigia, molto tenace, che offuscava la vivace gamma cromatica del dipinto. Le indagini diagnostiche hanno confermato che questo strato grigio era composto da ossalati di calcio, formati a causa dell'esposizione prolungata agli agenti atmosferici e alla salsedine del Canal Grande, che hanno probabilmente accelerato i fenomeni di degrado dell'opera. In alcune zone la superficie policroma presentava sollevamenti, minacciando la perdita di dettagli significativi. Erano inoltre presenti ampie zone di intonaco distaccato dal supporto murario, che formavano dei vuoti e talvolta si evidenziavano con frammenti di intonaco in procinto di caduta. Fratture di varia ampiezza nello strato d'intonaco, con lacune estese e le numerose picchettature diffuse su tutta la superficie compromettevano la leggibilità dell'opera. La superficie era anche coperta da depositi consolidati, scialbi e interventi non congrui realizzati in epoche successive. Elementi metallici ossidati, come staffe e perni residui, stavano causando tensioni e deterioramento nelle aree circostanti. Tutti questi aspetti avevano dunque reso urgente l'intervento conservativo.

Il restauro ha perseguito come obiettivo principale la valorizzazione e la tutela del dipinto murale, inteso non soltanto come manufatto artistico, ma anche come testimonianza culturale e storica di primaria importanza. In quest'ottica, il progetto si è posto il fine di arrestare i fenomeni di degrado in atto, garantendo al contempo la conservazione a lungo termine dell'opera attraverso un approccio metodologico fondato su criteri scientifici e sul rispetto dell'autenticità materiale e formale dell'opera. Ogni fase del restauro è stata orientata a ristabilire le condizioni ottimali di stabilità e leggibilità del dipinto, evitando qualsiasi forma di alterazione o arbitraria reintegrazione che potesse compromettere l'integrità storica del dipinto. Un approccio interdisciplinare ha permesso di affrontare in modo sistematico

⁴⁸ Tali picchettature venivano usate per favorire l'aggrappo di un nuovo intonaco, ogni cavità permettendo al nuovo intonaco di aderire e coprire il vecchio muro affrescato quando si voleva modificare la finitura. Le maestranze creavano queste discontinuità sulla superficie con il martello per permettere alla sostanza semi-solida di aggrapparsi all'antica malta sottostante. Questo occultamento avveniva quando le opere passavano di moda e il loro linguaggio tecnico e stilistico era considerato arcaico, o per uno stato conservativo compromesso, stendendo un nuovo strato di intonaco e ridipingendo la muratura.



Figura 14 La facciata del palazzo in riva del Ferro prima del restauro. © Seres

e integrato le criticità. È stata, innanzitutto, realizzata una campagna fotografica, sia a livello generale che di dettaglio, utilizzando apparecchiature digitali ad alta risoluzione. Le immagini hanno avuto la funzione di documentare con precisione lo stato di conservazione iniziale, monitorare le fasi operative e offrire un confronto visivo per la valutazione post-intervento. Sono state redatte mappe tematiche dettagliate per identificare le aree affette da fenomeni di degrado. Inoltre, a supporto delle scelte progettuali, sono state effettuate analisi fisico-chimiche sui materiali originali e su quelli estranei sovrapposti nel tempo, al fine di identificare con precisione la natura dei materiali costitutivi e dei prodotti di degrado. Le indagini scientifiche hanno incluso analisi al microscopio polarizzatore, spettrofotometria FT-IR e microscopia elettronica SEM-EDS.

Si sottolinea che tutti gli interventi sotto descritti sono stati valutati prima di ogni fase mediante test per la scelta dei prodotti, dei metodi e delle tempistiche adeguate a ogni singolo intervento. Prima di tutto, come di consueto, sono stati eseguiti saggi e campionature preliminari, utilizzando prodotti con caratteristiche tecniche differenti per individuare le metodologie più opportune rispetto ai materiali e alle diverse tipologie di fenomeni di degrado riscontrati. In base alle reazioni, ai risultati delle soluzioni e alle tecniche operative adottate nei test, sono stati scelti gli interventi più idonei, preliminarmente concordati con i tecnici



Figura 15 La pittura murale durante le fasi di pulitura, © Seres

Figura 16 Le fasi dell'intervento conservativo della pittura murale in riva del Ferro. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: descialbo, pulitura, stuccatura, ritocco © Seres

della Soprintendenza. L'intervento è iniziato con la rimozione della patina biologica mediante un trattamento di disinfezione.⁴⁹

Parallelamente o successivamente, in presenza di fenomeni di degrado rilevanti o in rapida evoluzione, è stato eseguito un preconsolidamento per proteggere immediatamente i materiali ed evitare perdite di parti in precaria stabilità. Il preconsolidamento è stato preceduto da una pulizia delicata delle superfici tramite spolveratura e micro-aspirazione per rimuovere materiale non coeso. Attraverso una 'saggiatura' manuale con le nocche sono stati individuati i vuoti dovuti ai distacchi. Le fessurazioni più grandi sono state stuccate con malta a base di calce idraulica e sabbie selezionate, simile all'originale, applicata leggermente sotto il livello della superficie. Nelle zone con fessure o lacune, è stata iniettata una maltina preparata al momento, composta da calce idraulica naturale, pozzolana, carbonato di calcio ventilato e acqua, iniettata attraverso i fori, di 2-4 mm di diametro, praticati nelle lacune per non danneggiare la superficie pittorica. Prima delle iniezioni eseguite a bassa pressione, è stata immessa una soluzione di acqua e alcool per favorire il successivo passaggio della malta e per evidenziare l'eventuale presenza di lesioni e crepe. Eventuali fuoriuscite di maltina sono state subito rimosse con spugnette assorbenti. Dopo l'indurimento, l'efficacia del consolidamento è stata verificata. Per prevenire ulteriori perdite di materiale nelle aree più fragili, queste sono state preconsolidate con nanosilice, applicata a spruzzo, pennello o colatura su superficie perfettamente asciutta. L'applicazione è stata omogenea e l'eccesso rimosso; è stato effettuato un solo ciclo di trattamento. Prima della pulitura definitiva si è atteso un periodo di cinque giorni per evitare la formazione di patine biancastre.

Una fase cruciale è stata il descialbo, operazione volta ad asportare le ridipinture aderenti e scoprire i colori originali. L'intervento ha previsto l'ammorbidimento degli strati di ridipintura tramite impacchi preparati con soluzioni specifiche, applicate più volte, sostenute da una miscela di polpa di carta e sepiolite (rapporto 3:1). Una volta ammorbiditi, gli strati sono

⁴⁹ Questo trattamento, propedeutico all'intervento di restauro, è stato ripetuto fino a completa inattivazione dell'attacco biologico e, dove necessario, alla fine dei lavori come prevenzione. È stata applicata a spruzzo una soluzione biologica a 3% di Benzalconio cloruro in acqua, lasciata agire per cinque giorni, seguita da un accurato risciacquo con irroratori manuali e spugne morbide.

stati rimossi con tamponi di cotone, spugne, spatole e bisturi, procedendo poi alla rifinitura con strumenti delicati sotto ingrandimento ottico. In zone ostinate e per le rifiniture, è stato utilizzato il getto di vapore, tecnica non invasiva che sfrutta il vapore acqueo a bassa pressione per la rimozione controllata di depositi superficiali, erogato mediante un'apposita apparecchiatura che genera vapore, aria calda, acqua e ultrasuoni con ugelli regolabili, per dirigere il getto con precisione sulle superfici da trattare e facilitare il distacco dei residui più resistenti. L'intervento si è concluso con un risciacquo con acqua distillata.

La successiva pulitura delle superfici è avvenuta in maniera differenziata, ed è stata eseguita con prodotti idonei per asportare depositi coerenti post descialbo, patine di alterazione e macchie [fig. 15]. L'intervento è stato suddiviso in più fasi: una pulitura acquosa con acqua in gel per rimuovere depositi e macchie, e per sporco ostinato o ridipinture specifici solventi. Per eliminare la patina scura (ossalati) si sono applicati a pennello solventi chelanti in gel, in particolare una soluzione di EDTA⁵⁰ al 7% in acqua distillata a pH controllato, addensato con CMC, con tempi di posa variabili tra 30 e 45 minuti. Le indagini preliminari, inclusi i test di pulitura, avevano evidenziato che la patina nerastra, composta principalmente da ossalati, era diffusa e comprometteva la leggibilità. Una pulitura finale di rifinitura è stata eseguita con impacchi di carbonato/bicarbonato di ammonio su supporti assorbenti, seguita da un lavaggio delicato. È stata necessaria l'asportazione delle stuccature e integrazioni di vecchi interventi realizzate con materiale non idoneo o alteratosi nel tempo. È stata eseguita un'attenta valutazione delle stuccature da rimuovere, mantenendo quelle originali o in buono stato. La rimozione è avvenuta con scalpelli di piccole dimensioni e bisturi. Sono stati anche rimossi meccanicamente gli elementi metallici di ancoraggio, residui di un precedente ponteggio.

Per ricreare l'unità di immagine e chiudere le vie di accesso alle polveri, garantendo il rispetto dell'originale e la leggibilità, è stata eseguita l'integrazione materica delle picchettature, mediante stuccatura con una malta appositamente formulata per assicurare traspirabilità e compatibilità, preparata in più strati con una composizione definita tramite campionature in cantiere. È stata utilizzata una malta a base di calce idraulica priva di sali e sabbie selezionate, con granulometrie differenziate (grossa-medio-fine per il sottofondo, medio-fine per la finitura). Considerando l'ubicazione esterna, le stuccature sono state mantenute quasi a filo con la superficie originale per prevenire accumuli di sporco/umidità e per evitare ombre marcate. La formulazione definitiva, approvata dalla Soprintendenza, prevedeva una malta composta da calce Lafarge e un mix di sabbie colorate (giallo oro, rosso Verona, nero ebano), con un rapporto 1:2,5 legante-inerti. Successivamente è stata realizzata l'integrazione pittorica e revisione estetica, mirando a rispettare le esigenze estetiche e di lettura filologica e al tempo stesso i segni del degrado. L'integrazione pittorica è stata realizzata per ridurre l'impatto visivo di stuccature e lacune tramite velature ad acquerello applicate a tono o a sottotono. Ogni fase è stata preceduta da valutazione storico-critica. I materiali impiegati sono stati selezionati per garantire reversibilità, sicurezza e stabilità. L'intervento pittorico, eseguito direttamente sulle stuccature con tecnica della velatura, è stato discreto e coerente, limitandosi a piccole lacune nelle parti figurative. Dato il numero di picchettature preesistenti, si è intervenuti solo su alcune lacune per ristabilire un equilibrio formale e una lettura visiva coerente. Per i ritocchi sono stati usati pigmenti stabili e terre naturali, legati con nano-silice (Syton® W 30),⁵¹ scelto per elevata stabilità alla luce e durabilità.

Infine, è stata eseguita la stesura di un protettivo finale applicato su superfici pulite, asciutte e prive di sali solubili, in condizioni ambientali controllate. Il prodotto scelto⁵² ha garantito ridotto assorbimento d'acqua, alta traspirabilità, assenza di effetti filmogeni/

⁵⁰ EDTA®, prodotto dalla CTS. Sale di acido organico (acido etilendiamminotetracetico sale tetrasodico) utilizzato in soluzioni acquose con altri reagenti e inerti per la preparazione di pappette o impacchi di pulitura per superfici lapidee e affreschi. L'EDTA sale tetrasodico ha le medesime proprietà complessanti del sale bisodico ma con una solubilità inferiore.

⁵¹ Syton® W 30 prodotto dalla ditta Kremer. Il Syton® W 30 è una dispersione colloidale acquosa contenente il 30% di SiO₂ (biossido di silicio), caratterizzata da particelle di grandi dimensioni. Una volta essiccate, le particelle di silice colloidale si sono rivelate chimicamente inerti e resistenti al calore. Le particelle hanno sviluppato forti legami adesivi e coesivi, risultando così particolarmente efficaci come leganti per materiali granulari e fibrosi, soprattutto nei casi in cui è richiesto l'impiego a temperature elevate. Nel nostro caso è stata utilizzata come legante per il ritocco in proporzione di diluizione 1:3.

⁵² Nano Estel diluito 1:2 e lasciato reagire 24 ore. Nano Estel®, prodotto dalla CTS, è una dispersione colloidale acquosa di silice con particelle nanometriche (10-20 nm). Questo prodotto forma un gel di silice consolidante, applicabile anche in presenza di umidità con tempi di presa brevi (3-4 giorni) e senza sottoprodotti dannosi.

alterazioni cromatiche e buona durabilità; è previsto un monitoraggio periodico per valutarne l'efficacia [fig. 16].

L'intervento si è configurato come un percorso conservativo rispettoso dell'opera e della sua storia materiale. Ogni operazione è stata eseguita nel pieno rispetto dei principi del restauro moderno e la compatibilità dei materiali utilizzati. Il costante dialogo con la Direzione Lavori e la documentazione puntuale di ogni fase hanno permesso di monitorare l'efficacia dell'intervento e di predisporre eventuali azioni correttive qualora si rendessero necessarie. Grazie anche alla fattiva collaborazione da parte dei proprietari, le interferenze visive dovute alla presenza di cavi e insegne sono state parzialmente risolte consentendo una migliore lettura dell'opera a chi transita per la riva del Ferro.

4 La tecnica pittorica del dipinto murale in riva del Ferro

L'intervento di restauro ha permesso di individuare la tecnica esecutiva, grazie anche alle analisi diagnostiche di laboratorio effettuate sui campioni,⁵³ utili al fine di indagare la sequenza stratigrafica, la composizione del supporto e dello strato pittorico, nonché la natura dei prodotti di degrado e la patina di alterazione.

Per quanto riguarda il riporto del disegno, si evidenzia che il disegno è stato tracciato sull'intonaco a incisione, i cui segni sono tuttora visibili sull'intonaco, soprattutto a luce radente; dalla documentazione fotografica di dettaglio si notano alcuni ripensamenti intervenuti in fase di definizione e 'coloritura' rispetto alle linee guida tracciate con lo stilo (ad esempio la zona sotto la torcia, in basso a sinistra, e la zona di quella che sembra essere una balestra, in alto a destra).

Ai fini di una migliore comprensione della stesura del colore, sono stati prelevati tre campioni di intonaco da punti diversi della superficie, su cui sono state effettuate analisi al microscopio ottico abbinate al microscopio elettronico a scansione SEM-EDS e allo spettrofotometro FT-IR. Il piano analitico ha incluso lo studio al microscopio polarizzatore in luce riflessa di sezione lucida trasversale per individuare la successione degli strati, l'analisi spettrofotometrica all'infrarosso (trasformata di Fourier) in FT-IR per individuare la natura di eventuali sostanze organiche, e lo studio al microscopio elettronico a scansione (SEM) corredato da microanalisi chimica elementare alla microsonda elettronica in dispersione di energia (EDS) su campione massivo per individuare la tipologia degli elementi inorganici.

È stato quindi possibile stabilire che si tratta di un dipinto murale 'a secco', eseguito a calce, su un intonachino bianco abbastanza liscio e compatto a granulometria media; il supporto presenta una matrice carbonatica con inclusi minerali eterogenei (l'analisi EDS ha identificato il calcio come elemento prevalente, accompagnato da carbonio, ossigeno e magnesio come componenti minori, con tracce di silicio, potassio e zolfo. Lo FT-IR ha confermato la presenza di carbonato di calcio e, in minor quantità, silicati; la presenza di magnesio è risultata indicativa dell'uso di calce magnesiaca).⁵⁴

Il Campione 1, definito 'giallo' [fig. 17], ha evidenziato una stratigrafia composta da:

- l'intonachino bianco di supporto;
- lo strato pittorico di spessore compreso tra i 20 e i 50 micrometri, pigmentato con cristalli contenenti Piombo, silicio e stagno; l'EDS ha permesso di identificare il pigmento come giallo di piombo e stagno di tipo II, con il silicio a confermarne la specifica variante, presumibilmente derivato dalla manifattura vetraia. Il legante impiegato risulta a base calcica, applicato con tecnica a secco. L'analisi FT-IR ha rilevato la presenza di ossalato e carbonato di calcio, gesso e tracce di sostanze proteiche, suggerendo l'aggiunta di un coadiuvante proteico alla miscela pittorica;
- una sottile patina grigia superficiale, di origine secondaria, con uno spessore compreso tra i 10 e i 20 micrometri, di natura prevalentemente gessosa. L'EDS ha evidenziato calcio e zolfo come principali componenti, mentre l'FT-IR ha rivelato, oltre al gesso, anche ossalato e carbonato di calcio; erano inoltre presenti numerose particelle carboniose.

⁵³ Le indagini sono state eseguite da CMR LAB s.r.l. di Vicenza.

⁵⁴ La calce magnesiaca è una calce aerea che può contenere fino al 35% di ossido di magnesio: si ricava infatti dalla calcinazione soprattutto della dolomia, una roccia sedimentaria a base di magnesio e carbonato di calcio, tipica dei gruppi montuosi delle Dolomiti nel nord Italia. Sebbene presenti una minore lavorabilità, la calce magnesiaca forma intonaci molto resistenti alle intemperie.

Il Campione 2, inizialmente descritto come ‘blu’ [fig. 18], è stato ridefinito ‘grigio scuro’ in base ai risultati dell’analisi stratigrafica. La sequenza stratigrafica era composta da:

- l’intonachino bianco, dalle caratteristiche analoghe al Campione 1, confermando l’impiego di calce magnesiaca;
- lo strato pittorico pigmentato grigio scuro, con spessore compreso tra 10 e 70 micrometri, è costituito da una matrice carbonatica parzialmente alterata in gesso secondario. I pigmenti neri presenti sono stati identificati come nero di carbon fossile (con rilevamento di carbonio e zolfo), accompagnati da rari cristalli di terra verde. La presenza di una linea netta di carbonatazione tra intonachino e strato pittorico, osservata al SEM, ha suggerito una tecnica esecutiva a secco, a calce. Le analisi FT-IR hanno confermato la presenza di carbonati, ossalati, gesso e silicati; anche in questo caso, la presenza di ossalati è risultata verosimilmente collegata a un coadiuvante proteico;
- la patina grigia secondaria, composta da due livelli distinti: una parte interna più compatta, verosimilmente ricca di ossalato di calcio, e una parte esterna incoerente, costituita da cristalli gessosi. L’EDS ha rilevato calcio come elemento prevalente nella componente interna, e una combinazione di calcio e zolfo nella componente esterna, confermando la natura gessosa del deposito.

Il Campione 3, designato come ‘rosso’ [fig. 19], ha mostrato una stratificazione più complessa, composta da:

- un residuo di intonachino bianco, di composizione e struttura compatibili con gli altri campioni (calce magnesiaca);
- uno strato pittorico grigio scuro analogo a quello del Campione 2, con tecnica di stesura sempre a secco, con legante calce;
- una patina grigia secondaria stratificata, con spessore compreso tra 40 e 70 micrometri, e con la medesima duplice struttura osservata nel campione 2: una parte interna compatta, ricca in ossalato, e una parte esterna porosa, costituita da gesso secondario, derivante da fenomeni di degrado secondario legati all’ambiente;
- infine, uno strato superficiale rossastro, spesso tra 50 e 150 micrometri, risultato composto da una matrice chiara a base di gesso microcristallino, con limitata presenza di carbonato di calcio. Al suo interno erano visibili numerosi frammenti aranciati che, secondo le analisi EDS, erano costituiti da silicio, alluminio, ferro (elementi maggiori), oltre a potassio e magnesio; la composizione suggeriva l’impiego di pigmenti come ocre rossa e/o residui di cocciopesto finemente macinato. Questo strato rossastro mostrava segni di distacco parziale dalla patina sottostante ed è stato identificato come un residuo dello scialbo che, al momento del prelievo, non era ancora stato del tutto rimosso tramite il descialbo delle facciate (dunque non coerente con lo strato pittorico originale).

In tutti i campioni è stata rilevata, seppur in tracce, la presenza di Cloro e Sodio, verosimilmente derivanti da aerosol marino, coerente con il contesto lagunare veneziano.

Tra i pigmenti rilevati spiccano il giallo di piombo e stagno di tipo II – poco comune – il nero di carbon fossile, la terra verde e l’ocra rossa (nello scialbo non originale). I leganti, in tutti i casi, sono risultati a base di calce magnesiaca, talvolta addizionata con componenti proteiche, e la tecnica applicativa era la stesura a secco. Come sottolinea Bensi,

dal punto di vista chimico è praticamente impossibile distinguere il carbonato cristallizzato sul colore (affresco) da quello derivante da una carbonatazione della calce impastata ai pigmenti. [...] In ogni caso il riconoscimento chimico dei leganti organici usati per esecuzioni o rifiniture a secco di dipinti murali costituisce sempre un problema assai grave, spesso insolubile. (Bensi 1990, 74)

In questo caso è stata riconosciuta la tecnica di pittura a calce dalla presenza di una linea netta di carbonatazione tra intonachino e strato pittorico, osservata al SEM. Inoltre, vista la presenza dell’ossalato di calcio (composto di origine incerta probabilmente derivato dall’alterazione di preparati di varia natura contenenti anche colle animali), si può presumere l’utilizzo di un composto proteico come coadiuvante di presa. Tra i leganti proteici che potrebbero essere stati utilizzati come coadiuvanti della calce per la stesura pittorica si possono ipotizzare la colla animale, il rosso d’uovo, da solo o in miscela con l’albume, latte o caseina. Dalle indagini non è emersa la presenza di olii. Bensi conferma l’esistenza del problema di «distinguere le

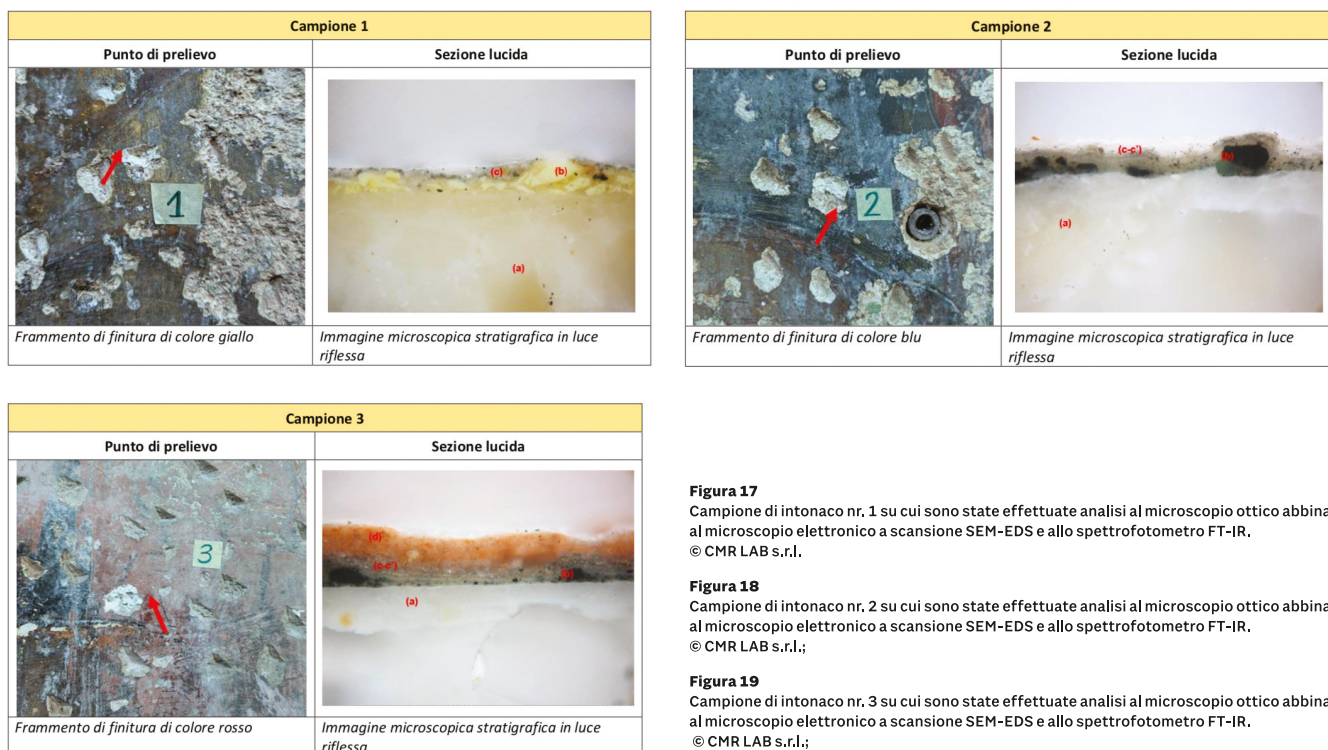


Figura 17

Campione di intonaco nr. 1 su cui sono state effettuate analisi al microscopio ottico abbinate al microscopio elettronico a scansione SEM-EDS e allo spettrofotometro FT-IR.
© CMR LAB s.r.l.

Figura 18

Campione di intonaco nr. 2 su cui sono state effettuate analisi al microscopio ottico abbinate al microscopio elettronico a scansione SEM-EDS e allo spettrofotometro FT-IR.
© CMR LAB s.r.l.;

Figura 19

Campione di intonaco nr. 3 su cui sono state effettuate analisi al microscopio ottico abbinate al microscopio elettronico a scansione SEM-EDS e allo spettrofotometro FT-IR.
© CMR LAB s.r.l.;

varie proteine tra loro, tenendo anche conto della trasformazione molto frequente durante l'invecchiamento di colla, uovo, latte in ossalati, che annulla ogni possibilità di distinzione» (Bensi 2013, 152). Anche qui la presenza dell'ossalato di calcio (lo strato grigio formatosi a causa dell'esposizione prolungata agli agenti atmosferici e alla salsedine del Canal Grande), se da un lato rafforza l'ipotesi dell'impiego di un legante proteico, dall'altro ne impedisce l'identificazione.

L'uso ricorrente di calce magnesiaca, la presenza di ossalati associabili a sostanze proteiche, e la tecnica pittorica a secco suggeriscono pratiche coerenti con la tradizione esecutiva storica.

Le indagini condotte sui campioni prelevati dal dipinto murale riscoperto hanno messo in luce alcuni materiali pittorici di un certo interesse.

Non sembrano essere visibili cromie propriamente azzurre nel dipinto, e nei prelievi effettuati non emerge la presenza di pigmenti blu. Il fondo grigio bluastrò, a volte con leggere intonazioni verdi, è risultato essere composto (Campioni 2 e 3, strato b) da nero di carbone fossile, su cui torneremo, e piccole quantità di terra verde, in un legante carbonatico con calcio e magnesio, ricavato quindi da calcari di tipo dolomitico. L'applicazione di tale strato poteva avere due motivazioni. La prima era quella di formare uno sfondo con il cosiddetto 'finto azzurro', ossia una miscela di pigmenti neri con calce che, vista da una certa distanza, dava un effetto azzurrino (Bensi 1990, 76). Oppure poteva corrispondere a uno strato di base scuro per stesure successive di altri colori, in genere blu trasparenti dati a secco, di cui però, almeno nei punti di prelievo, non è rimasta traccia. Appare insolita la presenza di terra verde (composta da silicati idrati di ferro bivalente (II) e trivalente (III), alluminio, potassio, sodio e magnesio) nel fondo ora descritto, dato che tradizionalmente il pigmento veniva utilizzato, anche nella pittura murale, per preparare miscele che fungevano da strato di base per gli incarnati (*proplasma*), ma non nei sottofondi degli azzurri (Frezzato 2003, 273-4).

Nel campione 1 è stato individuato un giallo a base di piombo e stagno, un pigmento artificiale di cui esistono due tipi, denominati da Kühn I e II. Il primo è un orto-stannato di piombo, Pb_2SnO_4 , che dovrebbe coincidere con il *giallorino* citato da Cennino Cennini, mentre il secondo si configura come uno stannato-silicato di piombo, $Pb(Sn, Si)O_3$, di natura vetrosa. Il materiale individuato nel dipinto in esame contiene silicio, e quindi può essere classificato come tipo II (Kühn 1993, 83-9; Frezzato 2003, 95-6, 250-2). Si tratta di pigmenti noti sin dall'antichità, come coloranti del vetro e delle invetriature delle ceramiche, prestati dal settore vetrario a quello pittorico in un momento storico ancora da definire. Sinora il dipinto

italiano più antico in cui il giallo di Pb e Sn, non specificato, è stato rinvenuto è il *Dossale* di Meliore di Jacopo (Panzano, San Leonino), databile tra il 1250 e il 1270. Viene adottato su vasta scala da Giotto e dai suoi allievi e seguaci, anche su dipinti murali; in Veneto compare a partire da opere su tavola di Paolo e Lorenzo Veneziano (1354-58) (Seccaroni 2006, 33-45).⁵⁵ Inizialmente prevaleva l'uso della forma II, ma con il XV secolo si è imposta la tipologia I, con l'eccezione di Venezia e del Veneto, dove le due forme hanno convissuto ancora per due secoli e mezzo, anche per la facilità di reperire il tipo II nelle vetrerie di Muraro: era infatti noto come *giallolino di fornace* o *di Venezia* (Bensi 1990, 91; Kühn 1993, 101-10). Dal punto di vista della tecnica della pittura murale le ricerche su questi e altri materiali pittorici sono sfavorite dalla scarsità di studi scientifici su opere veneziane del Cinquecento, solo in parte compensata dalle analisi compiute su dipinti della terraferma. Teniamo anche conto del fatto le analisi condotte quaranta-cinquant'anni fa non erano in grado di distinguere con chiarezza tra le due tipologie. Gli artisti molto probabilmente erano in grado di scegliere tra le due tipologie in base alla maggiore trasparenza e brillantezza della forma vetrosa, nonché alla sua caratteristica tonalità giallo limone. Ci si può aspettare la presenza sugli intonaci di entrambi i pigmenti, data la loro resistenza alla calce, quasi certamente più accentuata per il tipo II: il tipo vetroso era definito da Borghini nel 1584 «buonissimo per l'affresco» (Bensi 1990, 91). A fronte di un buon numero di ritrovamenti di quest'ultimo nei dipinti su supporti mobili, le segnalazioni relative ai dipinti murali sono minori: il primo rilevamento riguarda gli affreschi di Giusto De' Menabuoi nel Battistero di Padova (1375-78) (Frezzato, Cornale, Monni 2012, 146); abbiamo poi la presenza di un non specificato giallo di piombo e stagno nella decorazione pittorica di Pisanello del monumento Brenzoni in San Fermo a Verona (1425-26) (Avagnina 1996, 469). Per il Cinquecento non è nota alcuna segnalazione del tipo II, mentre il probabile tipo I è stato individuato nella *Adorazione dei Magi* di Federico Zuccari a olio su lastre di pietra (Venezia, San Francesco della Vigna, 1564; Bonato 2013, 21) e sulla facciata della Scuola dei Battuti a Conegliano, decorata nel 1593 da Lodovijk Toeput detto il Pozzoserrato (Fassina 2006, 57). Il tipo II sopravviverà sino all'Ottocento, nei dipinti di Giuseppe Borsato in un palazzo veneziano, databili entro il 1849 (Marras et al. 2010, 399). La presenza del giallo di piombo e stagno nella variante vetrosa nella facciata di Rialto costituisce quindi un dato scientifico di un certo interesse.

Un altro pigmento individuato dalle analisi, nei campioni 2 e 3, che merita alcune osservazioni, è il nero di carbone fossile, che può contenere sino al 12% di zolfo, su cui avevano richiamato l'attenzione Spring e altri nel 2003 (Spring; Grout, White 2003, 97-100): è stato rilevato in buon numero di dipinti italiani, quasi tutti del Nord, prevalentemente del Cinquecento, con alcuni casi anche nel Seicento. In area veneta compare in quadri di Carpaccio, Alvise Vivarini, Jacopo Bassano, Tintoretto, Veronese (Bensi, c.d.s).⁵⁶ Il materiale veniva probabilmente apprezzato per l'intensità del colore, ed era utilizzato sia per preparare mestiche di colore grigio-nerastro sia negli impasti pittorici. Non è esplicitamente citato nelle fonti quattro-cinquecentesche italiane, però Pierre Lebrun nel 1635 scrive: «Les Italiens se servent de noir de charbon de terre pour travailler hors d'oeuvres, comme estant qui resiste plus longtemps à l'injure du temps que pas un autre» (Spring, Grout, White 2003, 111, nota 33). Come si vede era sottolineata la sua resistenza nel tempo, in particolare in lavori all'aperto; nella pittura murale trovava quindi il suo terreno ideale, come è avvenuto per il dipinto di Rialto. Il suo ritrovamento in quest'ultimo costituisce, in base alle conoscenze attuali, il primo caso di individuazione analitica in dipinti su intonaco.

5 I dipinti murali a secco in area veneta: criticità di lettura, confronti possibili, prospettive di ricerca

Le tecniche di esecuzione della pittura murale sono molteplici e solo sommariamente divisibili in categorie: buon fresco, mezzo fresco, pittura a calce, pittura a secco. Giannini definisce chiaramente le specificità della tecnica a secco, «in cui l'applicazione dei pigmenti avviene per

⁵⁵ Per il ritrovamento in opere di Lorenzo Veneziano cf. Favaro et al. 2011, 130 (*Madonna del rosario*, Verona, chiesa di Sant'Anastasia, 1358-9).

⁵⁶ Per le opere di area veneta cf. Spring; Grout, White 2003, 113.; Fiorin 2007, 31 (il pigmento compare nel *Sangue del Redentore*, Udine, Civici Musei, 1496); Basso et al. 2010, 130: il nero in questione fa parte di una campitura di base grigio scura, e contiene, oltre allo zolfo, impurezze di calcio, silicio, alluminio, potassio e ferro, come rilevato nei dipinti di Londra (analisi di Stefano Volpin).

mezzo di un legante pittorico o medium, intermediario fra la superficie da dipingere e i granuli del pigmento, che vengono distribuiti in maniera omogenea, legati fra loro e fatti aderire all'intonaco. Sulla base della natura chimica dei leganti si è soliti distinguere in: tecnica a tempera, tecniche a olio e tecniche miste. Mutuando dalle tecniche su supporti mobili tela e tavola, la tempera classica, in uso nel medioevo e nel rinascimento, impiegava il rosso d'uovo diluito in acqua, mentre la pittura a olio adottava leganti oleosi dotati di spiccate proprietà filmogene (oli siccativi). Spesso le tecniche non sono pure, bensì miste, per cui si poteva fare ricorso a miscele di più leganti, come oli emulsionati con uovo, colle, caseina, latte (nel caso delle cosiddette tempere grasse). Le sperimentazioni portarono anche all'impiego di resine miste a oli. Nelle pitture murali predominano le tecniche a tempera d'uovo, mentre quelle a olio sembrano più circoscritte e non di rado legate a particolari contesti geografici o temporali, o a peculiari procedimenti operativi dell'artista destinati all'ottenimento di effetti cromatici voluti. Queste tecniche non richiedevano un intonaco fresco» (Giannini 2009, 106-7).

La consuetudine di impiegare tecniche diverse su supporti murali fin dal XV secolo è ampiamente testimoniata dalle fonti. Nel *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini (scritto alla fine del Trecento o a inizio Quattrocento) al capitolo LXVII si descrive la tecnica dell'affresco, «che è il più dolce e 'l vago lavorare che ci sia» (Cennini 2001, 73). Ma si trovano numerose prescrizioni per finiture o dipinti interamente eseguiti a secco con le tempere, o dedicate al «lavorare in muro a olio, al triare i colori a olio e adoperarli in muro» su intonaco di calce e sabbia preparato con spugnature di colla o uovo con lattice di fico (98-9).

I ritocchi a secco non erano molto frequenti al suo tempo, e limitati sempre a parti non essenziali, salvo che non si trattasse di quei colori che dovevano – per intrinseca composizione chimica – essere applicati sull'intonaco ormai asciutto (Procacci 1960, 22): «colorire in fresco, trarre a fine in secco» scrive Cennini nel suo capitolo IV (2001, 7). Al capitolo LXXII sono riportate le tecniche per dipingere sul muro a secco, indicando tre tipi di tempere: uovo intero con lattice di fico; il rosso d'uovo e la colla di gelatina animale con tuorlo: pur essendo meno durevole, la pittura a secco vantava una maggiore versatilità nelle applicazioni esterne e nei dettagli. Nel cap. CXI, inoltre, Cennini suggerisce la colla di pergamena (la più limpida) per «rinforzare colori non ben temperati» su muro, specialmente gli azzurri, come una sorta di fissativo proteico.

Pure le fonti cinquecentesche sono ricche di indicazioni sulle tipologie di leganti organici utilizzati: quelle dell'Armenini, che prevede sul muro un primer di colla seguito da una preparazione di gesso e colla, sono diffuse a Venezia, insieme ad altre prescrizioni dei Precetti dal Trattato di Francesco Bisagno nel 1642 (Bensi 2000, 53-4). Le Vite vasariane riportano istruzioni e riferimenti alla pratica di bottega, nonostante Vasari stesso raccomandasse «quegli che cercano di lavorare in muro, lavorino virilmente a fresco e non ritocchino a secco, perché oltre l'esser cosa vilissima, rende più corta la vita alle pitture» (Vasari 1550, 84). Dagli studi emerge che nel Cinquecento a Venezia gli affreschi erano spesso ripresi a secco con quelle tempere tanto disprezzate dal Vasari. Sebbene l'autore non avesse completamente torto – le parti a secco solitamente sono le prime a cadere o dissolversi sotto l'azione degli agenti di degrado –, bisogna considerare che le finiture a tempera permettevano di ottenere effetti che si possono raggiungere solo con colori incompatibili con la calce o con la tecnica a fresco. Del dipingere «a secco» tratta anche Andrea Pozzo nel *De perspectiva Pictorum et Architectorum*. Nel paragrafo dedicato allo *sfumare ed intenerire*, Pozzo scrive che si può procedere anche «quando la calce è affatto secca con altri mezzi suggeriti dall'industria del pittore» sottintendendo una serie di materiali e di finezze del mestiere. Altri brani testimoniano la diffusione di interventi a secco, come si legge nel paragrafo *Ritoccare e Rifare*.

Muraro in *Tecniche della pittura murale veneta* (1960b, 25-6) rileva che in Veneto non sono molti i dipinti antichi eseguiti *a fresco* secondo i dettami del Cennini, bensì la tecnica è più simile a quella descritta dal monaco Teofilo nel capitolo XV del *Diversarum artium schedula*, conosciuta col nome di *dipinto a secco*. Muraro (1960b, 25) cita anche Cavalcaselle nel sottolineare il concetto: «Non tutte le pitture sopra muraglie sono a fresco, come comunemente si dice. Vi sono pitture sulle muraglie alla colla, pittura in parte a fresco ed in parte alla tempera, affresco ritoccato o finito a secco, finalmente buon fresco, e anche pitture ad olio» (Cavalcaselle 1863).

Anche Bensi ribadisce come in area Veneta fossero diffusi procedimenti integrativi o alternativi al buon fresco, «un intreccio di prassi esecutive che superano i confini della Serenissima ed erano già ben radicate dai secoli precedenti» (Bensi 2000, 59). Lo conferma Cristina Giannini affermando che «la cultura manierista, chiara, luminosa, pronta ad

avvalersi delle trasparenze dell'intonaco e volta a dare il senso dello spazio architettonico, predilige l'impiego delle stesure a calce sopra una base a fresco, per ottenere velature leggere e coprenti» (Giannini 2009, 116): è nel Cinquecento che si diffonde la prassi di mescolare i colori con «sospensioni latte di calce o soluzioni acquose di calce idrata (acqua di calce) per consentire stesure più corpose – con il latte di calce – o velature – con acqua di calce – in un gioco di impasti e trasparenza più complesso rispetto alla tradizione dell'affresco medievale dove i pigmenti erano miscelati quasi esclusivamente con acqua» (Bensi 2000, 56).

Un altro aspetto che prova l'utilizzo della tecnica a secco è l'adozione di finiture che modellano i volumi e i chiaroscuri attraverso la giustapposizione o l'intreccio di pennellate punteggiate o tratteggi incrociati, eseguibili – anche secondo le indicazioni dell'Armenini – con tempere proteiche o gommose, in stretto legame con le tecniche del disegno e dell'incisione (57). Valcanover ricorda l'utilizzo su muro di oli pigmentati e vernici, che «consentivano di esaltare e valorizzare i toni di pietre e mattoni e insieme di porre in atto provvedimenti per la loro conservazione» (Valcanover 1991, 27).

L'olio viene citato nelle fonti anche come legante impiegato nella pittura murale: dal XVI secolo si osserva l'utilizzo dell'olio su muro per ottenere effetti di sovrapposizione di colori e pennellate simili a quelli ottenuti sulla tela (Giannini 2009, 100). Eppure, bisogna evidenziare come rimangano «difficilmente conciliabili stesure oleose e intonaci di calce fresca, senza strati intermedi di protezione, dato che l'idrato di calcio – basico – tende ad attaccare i grassi costitutivi degli olii, saponificandoli» (Bensi 2000, 62).

Tra le motivazioni tecniche per cui la pittura murale era soggetta a rapido deperimento vi è proprio l'uso della tecnica 'a secco' o di tecniche miste. La scarsità di tracce superstiti di dipinti murali rafforza proprio l'ipotesi che molti di essi – pur descritti sotto il nome di 'affreschi' – fossero in realtà dipinti a tempera, eseguiti su intonaco asciutto e dunque soggetti a maggior degrado. Di questo è convinto anche Muraro quando afferma: «Nel largo impiego di tecniche miste si deve cercare la ragione per cui molte parti del dipinto sono cadute» (Muraro 1960, 27). Nella stesura a secco dei colori – intesa in questo caso come pittura a legante proteico o oleoso – può infatti verificarsi la perdita di forza del collante organico e di conseguenza la perdita dello strato pittorico (Bandini, Botticelli 1990, 23). È chiaro che, nell'evoluzione della pittura ad affresco e nella sperimentazione di diverse tecniche, l'uso di materiali organici poteva contribuire a un maggior deperimento dell'opera. Dalle casistiche di studio si può affermare che «il degrado è tanto maggiore laddove sono maggiori, in dipendenza della tecnica di esecuzione adottata, le discontinuità e gli squilibri all'interno della pittura e dei suoi strati preparatori» (Bandini, Botticelli 1990, 26).

Già Paolo Pino nel 1548 esponeva i difetti della tecnica, soprattutto la scarsa adesione degli strati pittorici all'intonaco: «i colori che si danno in muro secco, sia a guazzo sia a olio, essi non passano la superficie della smaltatura e rimangono sì picciolmente fondamentati, che il gran caldo li strugge, il gran freddo gli scorza» (Pino 1548, 20); tali critiche vengono riprese un secolo dopo dallo Scannelli:

l'imprimiture sopra muri come olii, colle, tempere e simili per l'ordinario non s'incorporano a proporzione, ma bene spesso s'arrestano nella sola superficie [...] e poscia ne nasce la rottura in quel dipinto, che viene per lo più a separarsi dal muro. (Scannelli 1657, 42)

Delle decorazioni esterne veneziane – più che di quelle in terraferma – rimangono infatti scarsissime tracce: a causa della fragilità dei materiali, delle condizioni ambientali particolarmente ostili della città lagunare, dell'usura del tempo, dell'incuria e talvolta di incauti interventi di restauro passati, la maggior parte delle pitture murali sono andate perdute o sono oggi solo parzialmente visibili. È andato a svanire quasi completamente l'imponente e spettacolare apparato decorativo che contribuiva all'ammirazione per Venezia, ed è ora necessario un grande sforzo di immaginazione per ricostruirlo visivamente. L'importanza che era riconosciuta all'*urbs picta* veneziana in epoca cinquecentesca, in cui il gusto e l'attenzione al colore erano elementi distintivi, al giorno d'oggi è solo vagamente intuibile. Ludovico Dolce in un passo del suo *Dialogo della pittura* del 1557 esplicita chiaramente l'importanza attribuita alla pittura murale, anche in competizione con i rivestimenti lapidei che venivano impiegati nella decorazione delle superfici esterne delle architetture civili veneziane: «i pubblici edifici e i privati di fuori molto più diletano agli occhi altrui le facciate delle case e de' palagi dipinte per mano di un buon maestro, che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi e di

serpentine fregiate di oro» (Dolce 1557, 21). Alla perdita o scarsa leggibilità dei lacerti conservati sopperiscono le opere figurative e le descrizioni desunte dalle fonti letterarie antiche.⁵⁷

Nonostante in Laguna la tecnica dell'affresco incontrasse oggettive difficoltà esecutive e di conservazione, a Venezia le facciate dei palazzi erano estesamente decorate da pitture murali, «a comporre un quadro urbano dove l'architettura reale si smaterializzava per cedere il posto a un'architettura scenografica basata sul colore, perno della civiltà figurativa veneziana» (Bensi 2000, 55). Giuseppe Fiocco, a presentazione del volume sulle *Pitture murali nel Veneto*, afferma che dalla seconda metà del Quattrocento a tutto il Settecento «spettano al Veneto i saggi più superbi eseguiti con questa tecnica tanto veloce e tanto italiana, ma purtroppo tanto labile, se esposta alle intemperie» (Fiocco 1960, 11). Purtroppo, i dipinti in esterno erano inevitabilmente esposti alle aggressioni dell'atmosfera lagunare; come già scriveva Vasari nel capitolo delle *Vite* dedicato a Giorgione «non trovo cosa che nuoca più al lavoro in fresco che gli scirocchi e massimamente vicino a la marina, dove portano sempre salsedine». Fiocco parla di questa 'fatale rovina' con parole quasi struggenti:

Venezia, che aveva fatto dell'affresco la maggior gloria artistica sua, rivestendo di pitture le facciate dei maggiori palazzi, specie laddove prospettavano sul Canal Grande, sui Campi e sopra i Rii grandi, se li vide rapire a uno a uno inesorabilmente. *L'urbs picta* per eccellenza, erede del gusto musulmano, ce li offre oggi, questi palazzi, quasi tutti nudi. Ci basta leggere la guida amorosa di Marco Boschini per sapere come ancora nel suo tempo le grandi pareti esterne degli edifici veneziani rappresentassero la più meravigliosa delle pinacoteche. Bagnate dalla pioggia, esse dovevano abbagliare il visitatore, che non si accorgeva più della esilità delle loro strutture, giacché vi avevano operato, in gara meravigliosa, tutti i suoi grandi, da Giorgione a Tiziano, dal Pordenone a Tintoretto e al Bassano. Ma di quel mondo prestigioso cosa ci resta? Se non ci fossero le stampe dello Zanetti, che cosa sopravviverebbe del prodigio di Giorgione per il Fondaco dei Tedeschi? E della facciata dipinta dal Pordenone per il palazzo del mercante fiammingo De Anna, se non ne avessimo qualche fievole ricordo grafico?

Abbiamo visto spegnersi ogni giorno più le tracce dei corpi possenti femminili sotto il cornicione di palazzo Camerino (Ca' Soranzo) oggi finalmente strappati, e il complesso fondamentale del Fondaco dei Tedeschi è ridotto alla larva di una bella donna nuda, ricoverata per estrema pietà tra le pareti della Galleria dell'Accademia. Il salso crudele ha tutto grommato, corrosivo, distrutto. [...] Ma la lenta, fatale rovina delle pitture esterne, che occhieggiano ancora qua e là nelle cittadine venete, non ci deve scorare o disarmare. (Fiocco 1960, 15-16)

La qualità dell'intonaco era fondamentale per garantire la durata dell'opera, specialmente in un contesto come Venezia, dove la corrosione e l'umidità erano costantemente presenti. Per assicurare la stabilità delle loro facciate dipinte, i veneziani avevano adottato un intonaco con aggiunta di cocchiopesto (polvere di laterizi), noto con il nome di *pastellone* (o terrazzo rosso), particolarmente tenace, asciutto e poroso (Muraro 1960b, 28). Un intonaco di questo tipo è stato rinvenuto nelle pitture di Tintoretto staccate dalle facciate del Palazzo Soranzo in rio della Canonica, come riporta Muraro nel suo *Catalogo* (1960a, 109). La ruvidezza e porosità di questo intonaco rosato (mantenuto granuloso perché privo di lisciatura) diventerà una delle peculiarità della pittura veneta, assieme alle scelte dei colori, alcuni dei quali (soprattutto le gamme dei verdi provenienti da Verona e da Treviso, e l'Azzurro di Alemagna) erano celebrati e richiesti dagli artisti di ogni regione (Muraro 1960b, 28). A Venezia infatti affluivano minerali da ogni parte del mondo: dall'attuale Afghanistan proveniva il lapislazzuli, dalla Persia provenivano l'orpimento e il realgar; le miniere del Tirolo, di Germania, Ungheria e Spagna fornivano azzurrite e malachite; dalle colline veronesi veniva estratta una vasta gamma di ocre a base di ossidi di ferro, tra cui la terra verde del Monte Baldo, le ocre gialle e rosse e la terra nera, scurita dalla presenza di ossidi di manganese: queste erano apprezzate e utilizzate soprattutto nella pittura murale, vista la loro resistenza agli agenti atmosferici e alla calce. Inoltre, settori caratteristici dell'economia

⁵⁷ Ad esempio Anton Maria Zanetti, consapevolmente allarmato dallo stato di conservazione di tali opere, nel 1755 realizzò una serie di stampe per fissare su carta quanto era ancora visibile dei dipinti murali, per la maggior parte esterni, eseguiti dai grandi pittori nel passato, con l'intento di soddisfare «specialmente i posteri nostri, che si sentiranno struggere, non potendo veder più le pitture tanto celebrate dagli scrittori, o non avendone almeno una prima idea, onde contentarne l'onesta curiosità [...] e conserveranno più che una prima idea all'età ventura di quelle pitture particolarmente, che trovò l'autore in buon essere; non avendo voluto supplire in niun modo alle mancanze di quelle ch' erano danneggiate dal tempo» (Zanetti 1760, 56).

veneziana come la lavorazione del vetro, della ceramica e l'arte tintoria erano fonte di produzione di materie colorate specifiche, ad esempio lo smaltino (impiegato nella pittura murale per la sua resistenza alla calce e agli agenti di degrado, come è stato rilevato delle decorazioni esterne del Fondaco dei Tedeschi) (Bensi 2005, 147).

Dalla seconda metà del XVI secolo, forse la constatazione del rapido deterioramento, cui erano soggetti i dipinti murali a causa delle sfavorevoli condizioni ambientali lagunari, condurrà i grandi cicli di affreschi figurativi in esterno a esaurirsi (Scappin 2017, 70). Allo stesso tempo, come concausa e conseguenza, si impone un nuovo gusto estetico che rivaluta come finitura in facciata il rivestimento lapideo o monocromo (intonaci a cocciopesto e marmorino) e lo sviluppo delle decorazioni plastiche (stucchi); l'affermarsi della pittura a olio su tela porta alla diffusione negli interni dell'innovativa soluzione dei teleri. Anche il Ridolfi associa il momento di stasi delle decorazioni in facciata alle cause di carattere conservativo ed estetico: «qual uso di dipingere si è dimesso a Venezia, parendo che le opere a fresco andassero a male per le acque marine [...] e hanno in quella vece gli architetti introdotto lo incrostar di marmi le case» (Ridolfi 1648, 229).

Le difficoltà conservative legate alla pittura murale sono uno dei fattori chiamati in giudizio nel dibattito, tra i pittori e trattatisti del tempo, che vede contrapposte la pittura murale e la pittura a olio. Ridolfi esprime il suo apprezzamento per l'affresco, affermando come non sia non meno degno della pittura a olio, per «il risoluto modo che vi si conviene, non essendo ivi permesso il cassare e rimettere le cose a voglia del pittore» (34), sebbene sia consapevole dei «patimenti che si provano a operare a fresco, per l'umido dell'acqua e della calce, le quali inducono varie infermità» (370). Il pittore e trattatista Paolo Pino, invece, nel suo *Dialogo di pittura*, tende a preferire la pittura su tela, pur ammettendo che

il colorire a fresco in muro è più imperfetto [...] ma a me par più dilettevole. [...] molto più eterne sono l'opere sue de quelle altrimenti fatte, et noi vediamo antichissime pitture in muro, perché la calce mista con l'arena è materia incorruttibile. (20)

Anche Vasari sosteneva che l'affresco fosse «il più maestrevole e bello il più virile, il più sicuro, più risoluto e durabile di tutti gli altri modi» (Vasari 1550, 83). Giovan Paolo Lomazzo nel *Trattato del Tempio della Pittura*, edito a Milano nel 1590, espone e i pregi dell'affresco che, a differenza della tempera e dell'olio, mantiene intatta nel tempo le sue proprietà. Il suo «parlare» evoca ancora la lingua vasariana (Giannini 2009, 116):

Ma quanto più difficile è quello modo di lavorare, tanto dall'altra parte è più durabile [...] quello a fresco è poi fatto più durabile e sicuro, in modo che si manterrà otto o dieci volte tanto tempo più che non si mantiene il lavorare ad oglio che presto si corrompe più della tempera ancora [...] Il lavorare a fresco è quello che porta il pregio. (Lomazzo 1590, 72)

L'idea dell'incorruttibilità è stata ampiamente sconsigliata dalla realtà dei fatti, perché già i contemporanei, tra cui Vasari stesso, restituiscono la testimonianza del deperimento tangibile di molti affreschi.

Gli esiti delle indagini effettuate sul dipinto murale in riva del Ferro ci pone il problema di riconsiderare molte di queste pitture in facciata non come semplici 'affreschi' ma come l'esito di tecniche miste, forse anche molto eterogenee tra loro, legate al contesto, all'epoca di realizzazione e alle prassi delle botteghe degli artisti. Nel voler tracciare un paragone tra il nostro dipinto murale e gli altri eseguiti con tecnica simile, si è cercato di individuare nelle fonti i riferimenti alla tecnica pittorica esecutiva e ai materiali utilizzati; questi purtroppo si sono rivelati molto sporadici e talvolta generici. Il termine 'affresco' spesso viene utilizzato impropriamente, comprendendo anche altre tecniche di pittura murale differenti dalla stesura *a buon fresco*, ovvero sull'intonaco ancora umido; in realtà il più delle volte ci troviamo di fronte a tecniche miste, impiegate dai singoli artisti o da intere botteghe in relazione a varianti personali, legate alla committenza, ai tempi di esecuzione, a caratteristiche ambientali e così via (Giannini 2009, 5). Anche Bensi riporta che

l'affresco nei territori della Serenissima è sempre affiancato o sostituito da un insieme di tecniche miste molto articolato e spesso di difficile decifrazione, per i limiti che le analisi scientifiche incontrano nello studio dei leganti in particolare dei dipinti murali, dove al

degrado naturale si aggiungono le sovrammissioni di sostanze organiche di successive di dipinture o fissaggi o restauri in genere. (Bensi 2000, 57)

Purtroppo scarseggiano i dati scientifici anche perché spesso sono andate perdute le relazioni di restauro o gli esiti delle indagini diagnostiche eseguite su pitture murali a Venezia, disperdendo così un patrimonio di informazioni che risulterebbero assai utili e preziose per indagare la tecnica della pittura murale in Venezia. Tra i pochi esempi di cui si è reperita notizia, citiamo Paolo Veronese, il quale non disdegna di ricorrere a *finiture a tempera*, specie per ottenere effetti che si possono raggiungere solo con materie coloranti incompatibili con la calce o con la tecnica dell'affresco: l'uso della tempera grassa da parte del Veronese è stato rinvenuto nelle partiture degli affreschi con *Sibille, Profeti, Apostoli* nella Chiesa di San Sebastiano (Tintori 1966, 39). Il Veronese utilizza una tecnica 'alternativa' anche nell'opera – purtroppo non più esistente – nell'altare della famiglia Coccina nella sagrestia di San Francesco della Vigna, dove aveva realizzato su muro una *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Girolamo*: Zanetti chiarisce che l'opera è «dipinta a olio su muro ma mezzoguasta dal tempo» (Bensi 2000, 58-9).

Un passo del Vasari ci fa conoscere che anche Giorgione adottò nella pittura murale diverse tecniche, non esclusa quella a olio: «tutta una facciata di ca' Soranzo in su la piazza di San Polo. Nella quale oltra molti quadri e storie et altre sue fantasie, si vede un quadro lavorato a olio in su la calcina; cosa che ha retto alla acqua, al sole et al vento, e conservatasi fino ad oggi» (Vasari, 1550, 563). Purtroppo col tempo questa felice constatazione è stata smentita dall'ennesima perdita di una testimonianza policroma in facciata.

Non è stato possibile passare in analisi tutta la pittura murale coeva realizzata in terraferma, ma a titolo di confronto menzioniamo i dipinti di Jacopo da Ponte: mentre sui palazzi di Venezia non restano tracce di affreschi dell'autore bassanese, tra le sue testimonianze in terraferma citiamo i noti dipinti in Piazzotto Montevercchio a Bassano del Grappa. Sulla facciata di casa Dal Corno, poi Michiel e quindi Bonato, Jacopo Bassano realizza decorazioni con putti, animali, libri, medaglie, strumenti musicali, scene bibliche e allegorie. Esse furono staccate nel 1975, a causa delle pessime condizioni di conservazione, e collocate nel Museo Civico di Bassano nel 1982.

Dall'esame tecnico scientifico di Lazzarini (1983) la tecnica utilizzata da Jacopo Bassano sembra essere ad affresco, «piuttosto semplice, priva di particolari abilità e accorgimenti». Tuttavia si riferisce poi che «la degradazione originaria del dipinto, quella cioè che ha reso necessario l'intervento di restauro del Tintori nel 1959-60, potrebbe essere in parte derivata dall'impiego di una tecnica mista affresco/olio (suggerita da alcune osservazioni fatte in sopralluogo, dall'esistenza di numerose zone di una *craquelure* e dall'uso di biacca; Nonfarmale 1983), ora difficilmente provabile a causa della presenza di resine e comunque difficile da dimostrare per le forti alterazioni a cui un legante a base di olio o tempera potrebbe dar luogo in tali condizioni di esposizione». Quest'ultima constatazione avrebbe potuto riguardare anche la pittura murale in riva del Ferro, se non fosse stata protetta dalle intemperie e da incauti interventi di restauro passati, grazie alla scialbatura che ne ha preservato la materia.

Riprendendo il confronto con i dipinti di Jacopo Bassano, la relazione successiva riguardante il distacco degli affreschi, a firma di Ottorino Nonfarmale, rileva «un supporto un po' insolito nel panorama degli affreschi tradizionali, costituito da uno spesso strato di intonaco, abbastanza magro, finito con calce tirata a cazzuola rovescia. L'intonaco a grana grossa, fatto di sabbia del Brenta, veniva poi lisciato. Questo metodo forniva una base molto solida (armata) e un tempo di carbonatazione più lento, dato lo spessore dello strato di lavorazione finale. [...] Jacopo Bassano dopo la preparazione passò a dipingere le sue scene e quadrature a buon fresco; parte della pittura fu però finita a secco, o forse ad olio»: risultavano infatti tracce di biacca di piombo, sebbene non fosse stato appurato se originale o di rifacimento.

Rimane aperta la ricerca e la possibilità di un approfondimento con altre pitture murali, nell'ambiente lagunare o nella vicina terraferma, auspicando un maggior reperimento di documentazione e – magari – anche la scoperta di altre decorazioni tuttora celate da intonaci, scialbi e ridipinture sulle facciate dei palazzi veneziani.

Bibliografia

Fonti primarie

- Armenini, G.B. (1586). *De' veri precetti della pittura*.
Boschini, M. [1664], *Le minere della pittura*. Venezia.
Cennini, C. (2001). *Il libro dell'Arte*. A cura di F. Brunello. Vicenza: Neri Pozza Editore.
Dolce, L. [1557]. *Dialogo della pittura*. Venezia.
Lomazzo, P. (1590). *Trattato del Tempio della Pittura*. Milano.
Pino, P. [1548]. *Dialogo di pittura*. Venezia.
Pozzo, A. (1693). *De Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma.
Ridolfi, C. [1648]. *Le maraviglie dell'arte*. Venezia.
Scannelli, F. (1657). *Il microcosmo della pittura*. Ed. Neri.
Vasari, G. [1550] (1986). *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino: Einaudi.
Zanetti, A.M. (1760). *Varie Pitture a fresco de' principali maestri veneziani ora per la prima volta con le stampe pubblicate*. Venezia.
Zanetti, A.M. [1733] 1980, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*. Arnaldo Forni Editore.

Fonti secondarie

- Aikema, B.; Marini, P. (a cura di) (2014). *Paolo Veronese. Itinerari nel Veneto*. Venezia: Marsilio.
Avagnina, M.L. (1996). «La tecnica pittorica di Pisanello attraverso le fonti e l'analisi delle opere veronesi». Marinelli, P. (a cura di), *Pisanello = Catalogo della mostra* (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre-8 dicembre 1996). Milano: Electa, 465-76.
Ballarin, A. (1968). «La decorazione ad affresco della Villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento: la Villa di Luvigliano». *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 10, 115-26.
Bandini, F.; Botticelli, G. (1990). «Influenza delle tecniche e dei materiali esecutivi nel degrado delle pitture murali». *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*. Firenze: Centro Di.
Bassi, E. (1980). *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*. Venezia: Stamperia di Venezia Editrice.
Basso, A.D. et al. (2010). «Il restauro del soffitto ligneo della chiesa di San Sebastiano a Venezia. L'approccio analitico». *Lo Stato dell'Arte 8 = Atti del VIII congresso nazionale IGIC* (Venezia, 16-18 settembre 2010). Firenze: Nardini, 123-31.
Bensi, P. (1990). *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo. Le pitture murali, Tecniche, problemi, conservazione*. Firenze: Centro Di.
Bensi, P. (2000). *La vita del colore. Tecniche della pittura veneta dal Cinquecento al Settecento*. Genova: Neos.
Bensi, P. (2005). *La materia del colore nella pittura veneta del Cinquecento in Colore e Colorimetria: contributi multidisciplinari = Atti della Prima Conferenza Nazionale del Gruppo del Colore Università degli Studi «G. d'Annunzio»* (Pescara, 20-21 ottobre 2005), 146-53.
Bensi, P. (2011). «Materiali costitutivi e procedimenti esecutivi degli smalti italiani del XIV e XV secolo». Venturelli, P. (a cura di), *Oro dai Visconti agli Sforza: smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
Bensi, P. (2013). «Studio e conservazione delle decorazioni murali: lo stato dell'arte». Musso, S.F. (a cura di), *Tecniche di restauro. Aggiornamento*. Torino: Utet, 145-94.
Biffis, M. (2013). *G. Salviati a Venezia, 1540-1575. Indagini e ricerche sulla produzione figurativa e sul lascito letterari* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
Biffis, M. (2021). *Salviati a Venezia. Un artista immigrato nell'Italia del Cinquecento*. Roma: Editoriale Artemide.
Bodon, G. (2005). *Veneranda Antiquitas. Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*. Bern: P. Lang.
Bodon, G. (2009). *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
Bonato, F. (2013). *Olio su muro su lastre di pietra* [tesi del Corso per tecnico del restauro di beni culturali]. Venezia: Istituto Veneto per i Beni Culturali.
Boucher, B. (1991). *The Sculpture of Jacopo Sansovino*. 2 voll. New Haven; London: Yale University Press.
Calabi, D.; Morachiello, P. (1987). *Rialto: le fabbriche e il ponte 1514-1591*. Torino: Einaudi.
Cavalcaselle, G.B. (1863). *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*. Estratto da *Rivista dei Comuni Italiani*. Torino.
Concina, E. (1989). *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*. Venezia: Marsilio.
Conforti, C.; (2011). *La Sala dei cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma (1546)*. Bernardini, M.G.; Bussagli, M. (a cura di), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello = Catalogo della mostra* (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012). Milano: Electa, 126-33.
Constable, W.G. (1976). *Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768*. 2 voll. Oxford: Clarendon Press.
Craievich, A. (2009). *Le decorazioni di palazzo Loredan dal Cinquecento all'Ottocento. Idee progetti restauri 1999-2009. Palazzo Loredan e Palazzo Cavalli Franchetti. L'Istituto Veneto nelle sue sedi*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
Fassina, V. (2006). «Indagini preliminari sulle pitture murali di facciata della Scuola di S. Maria dei Battuti a Conegliano». Spiazzi, A.; Fassina, V.; Magani, F. (a cura di), *Facciate dipinte: verifiche sui protettivi e metodologie innovative di pulitura a Felte e nel Veneto orientale = Atti della giornata di studio* (Feltre, 25 novembre 2005). Saonara: Il Prato casa editrice, 51-65.
Favaro, E. et al. (2011). «La Madonna del rosario di Santa Anastasia: indagini microchimiche e spettroscopiche». Rigoni, C.; Scardellato, C. (a cura di), *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne 'de panno lineo'. Indagini, tecnica, iconografia = Catalogo della mostra* (Vicenza, 16 aprile-29 maggio 2011). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 124-31.
Fiocco, G. (1960). «Presentazione». *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Venezia: Neri Pozza editore.
Fiorin, E. (2007). «Studio dei materiali e della tecnica pittorica». Nepi Scirè, G.; Rossi, S. (a cura di), *Vittore Carpaccio. Tre capolavori restaurati*. Venezia: Marsilio, 27-31.
Foscari, L. (1936). *Affreschi esterni a Venezia*, Milano: Ulrico Hoepli.

- Frezzato, F. (2003). *Cennino Cennini, Il libro dell'arte*. A cura di F. Frezzato. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Frezzato, F.; Cornale, P.; Monni, E. (2012). «Le tecniche esecutive e i materiali dei dipinti della volta del Battistero. Commento dei dati emersi dalle analisi microstratigrafiche». Fassina, V. (a cura di), *Da Guariento a Giusto de'Menabuoi. Studi, ricerche e restauri = Atti della Giornata di Studio* (Padova, 7 luglio 2011). Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 140-53.
- Ghisolfi Pechukas, D. (1987). «Veronese and His Collaborators at 'La Soranza'». *Artibus et Historiae*, 15, 67-108.
- Giannini, C. (2009). *Materiali e procedimenti esecutivi della pittura murale*. 2a ed. Saonara: Il Prato.
- Grasso, M. (2003-04). «La sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari: il programma iconografico e la politica dinastica farnesiana». *Atti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia*, 76, 175-91.
- Hochmann, M. (1998). «Francesco Salviati a Venezia». Monbeig Goguel, C. (a cura di), *Francesco Salviati (1510-563) o la Bella Maniera = Catalogo della mostra* (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile - 29 giugno 1998). Milano: Electa, 56-60.
- Humfrey, P. (1998). *Venezia 1540-1600*. Lucco 1998, 455-554.
- I diarii di Marino Sanuto (1496-1533) [1886]*. A cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi. Venezia.
- Kowalczyk, B.A. (1996). «Il Bellotto veneziano: 'Grande intendimento ricercasi'». *Arte Veneta*, 48, 1996, 87-9.
- Kowalczyk, B.A. (a cura di), 2008, *Canaletto e Bellotto = Catalogo della mostra* (Torino, Palazzo Bricherasio, 14 marzo-15 giugno 2008). Cinisello Balsamo: Silvana Editore.
- Kühn, H. (1993). «Lead-Tin Yellow». Roy, A. (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol.2. New York Oxford: Oxford University Press, 83-112.
- Lazzarini, L. (1983). *Relazione tecnica di restauro in Il restauro ed il recupero degli affreschi di Jacopo Bassano di Piazzotto Montevercchio ed altri restauri 1977-1982*. Bassano del Grappa: Museo civico.
- Lucco, M. (a cura di) (1998). *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, vol. 2. Milano: Electa.
- Mancini, V. (1993). *Lambert Sustris a Padova. La Villa Bigolin a Selvazzano*. Selvazzano Dentro: Comune, Biblioteca pubblica comunale, Centro culturale.
- Mancini, V. (2000). «Aggiornamento su Lambert Sustris». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 24, 13-29.
- Mancini, V. (2003). «Per Lambert Sustris disegnatore». *Arte Veneta*, 60, 152-5.
- Mancini, V. (2023). «Sui pittori di Alvise Cornaro nella Padova del Cinquecento». *Padova e il suo territorio*, 38, 4-7.
- Marras, S. et al (2010). «Study and Characterization of Mural Paintings from Xix Century in a Noble Venetian (Italy) Palace». *Microchemical Journal*, 96, 397-405.
- Mochi Onori, L.; Vodret, R. (2008). *Galleria Nazionale d'arte antica Palazzo Barberini. I dipinti*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Monbeig Goguel, C. (a cura di), (1998). *Francesco Salviati (1510-563) o la Bella Maniera = Catalogo della mostra* (Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), Milano: Electa.
- Montecuccoli degli Erri, F.; Pedrocco, F. (1999). *Michele Marieschi. La vita l'ambiente, l'opera*. Milano: Bocca Editori.
- Muraro, M. (1960a). «Catalogo». *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Neri Pozza editore. Vicenza: Neri Pozza editore.
- Muraro, M. (1960b). «Tecniche della pittura murale veneta». *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Vicenza: Neri Pozza editore.
- Nonfarmale, O. (1983). *Relazione tecnica di restauro in Il restauro ed il recupero degli affreschi di Jacopo Bassano di Piazzotto Montevercchio ed altri restauri 1977-1982*. Bassano del Grappa: Museo civico.
- Pallucchini, R.; Rossi, P. (1982). *Tintoretto. Le opere sacre e profane*. 2 voll. Milano: Electa.
- Pavanello, G.; Mancini, V.; Marinelli, S. (a cura di) (2008). *Gli affreschi nelle ville venete. 1, il Cinquecento*. Venezia: Marsili.
- Pignatti, T.; Pedrocco, F. (1991). *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze: Cantini & C.
- Procacci, U. (1960). «Dell'affresco». *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Vicenza: Neri Pozza editore.
- Procaccioli, P.; Temeroli, P.; Tesi, V. (2009). *Un giardino per le arti: "Francesco Marcolino da Forlì". La vita, l'opera, il catalogo = Atti del Convegno internazionale di studi* (Forlì, 11-13 ottobre 2007). Bologna: Compositori.
- Puppi, L. (2015). «Sustris, Postel e un enigmatico tassello per l'illustrazione del mito di Venezia». *Studi veneziani*, 71, 35-44.
- Ridolfi, C. (1648). *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello Stato*, Venetia: presso Gio Battista Sgana.
- Saccomani, E. (1998). *Padova 1540-1570*. Lucco 1998, 555-616.
- Saccomani, E. (2009). «"Parrà che Roma propria si sia trasferita a Padova". Le pitture cinquecentesche. Il contesto artistico, gli artefici». Bodon, G. (a cura di), *Heroum Images. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*. Con premessa di I. Favaretto e interventi di E. Saccomani, C. Ravazzolo. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 357-72.
- Scappin, L. (2017). «La stagione dell'intonaco Veneziano: affreschi, marmorini, rivestimenti a cocchiopesto e altri intonaci tra la fine del XV e la metà del XIX secolo». Doglioni, F.; Scappin, L.; Squassina, A.; Trovo', F. (a cura di), *Conoscenza e restauro degli intonaci e delle superfici murarie esterne di Venezia: campionature, esemplificazioni, indirizzi di intervento*. Saonara: Il Prato.
- Scarpa, A. (a cura di), (2012). *Canaletto à Venise = Catalogo della mostra* (Fondation Dina Vierny; Musée Maillol, 19 settembre 2012-10 febbraio 2013). Paris: Gallimard, Musée Maillol.
- Seccaroni, C. (2006). *Giallorino. Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica. Dal 'vetriolo giallo per padre nostro o ambre' al «giallo di Napoli»*. Roma: De Luca Editori D'Arte. Materiali della cultura artistica. Approfondimenti 1.
- Spring, M.; Grout, R.; White, R. (2003). «Black Earths: A Study of Unusual Black and Drak Grey Pigments Used by Artists in the Sixteenth Century». *National Gallery Technical Bulletin*, 24, 96-114.
- Tassini, G. (1872). *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*. Venezia: Stab. tip. Grimaldo.
- Tiepolo, M.F. (1994). s.v. «Venezia». *Guida generale degli Archivi di Stato Italiani*, vol. 4, S-Z. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici.
- Tintori, L. (1966). *Relazione di restauro in Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di San Sebastiano a Venezia*. Milano: Arti grafiche Ricord.
- Tiozzo, C.B. (2002). *La pittura veneziana e la sua tecnica dalle origini al Novecento*. Venezia: Editoria Universitaria.
- Valcanover, F.; Chiari Moretto Wiel, M.A.; Dalla Pozza, A.; Nogara, B. (a cura di) (1991). *Pittura murale esterna nel Veneto. Venezia e provincia*, [Venezia]: Giunta regionale del Veneto; [Bassano del Grappa]: Ghedina & Tassotti.

- Vasari, G. [1568] (1878-85). *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori, et Architettori, Scritte, & di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. at Archit. Aretino, co' ritratti loro Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de' luoghi ov'elle sono*. 2a ed. A cura di G. Milanesi. 3 voll. Firenze: Giunti.
- Vasari, G. [1568] (1966-78) *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori, et Architettori, Scritte, & di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. at Archit. Aretino, co' ritratti loro Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de' luoghi ov'elle sono*. A cura di R. Bettarini, P. Barocchi, R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi. 6 voll. Firenze: Sansoni.
- Villis, K. (2008). «New Attributions: A Tocqué and a Bellotto in Melbourne». *Art bulletin of Victoria the annual journal of the National Gallery of Victoria*, 48, 77-8.
- Zucchello, N. (a cura di) (2001). *Ville venete: la provincia di Padova*. Venezia: Istituto regionale per le ville venete; Marsilio.