

Istituto Veneto per i Beni Culturali:
la didattica del restauro 2
Gli interventi a Padova

*Venetian Institute for Cultural Heritage:
teaching restoration 2
Intervention in Padua*



Istituto Veneto per i Beni Culturali (IVBC)
San Polo 2454/A, 30125, Venezia
www.ivbc.it

Direzione / Direction
Renzo Ravagnan

Testi e traduzioni / *Texts and translation*
Sara Grinzato

Fotografie / *Photographs*
Archivio Fotografico IVBC, Sara Grinzato, Studio PH

Stampato da / *Printed by:*
Grafiche Tiozzo

Finito di stampare settembre 2015 / *Printed in September 2015*
IVBC – tutti i diritti riservati / *all rights reserved*

Ringraziamenti / Acknowledgements :

Comune di Padova

Curia Vescovile di Padova

Fondazione Cariparo

Musei Civici di Padova

Regione Veneto

Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

S.P.E.S.—Servizi alla Persona Educativi e Sociali

Tutti coloro che in questi vent'anni hanno profuso il loro impegno e la loro passione nella vita della scuola e hanno contribuito alla realizzazione dei progetti descritti in questo volume.

Un ringraziamento particolare a Massimo Barbiero, Letizia Palazzetti, Cristina Muradore e alla dott.ssa Monica Pregnolato. Per l'impegno e la disponibilità, un sentito ricordo e ringraziamento a Marina Ottonello.

L'Istituto Veneto per i Beni Culturali si scusa se nel menzionare i collaboratori ai progetti di questo volume ha compiuto omissioni o dimenticanze.

All those who in these twenty years have brought their commitment and their passion in the life of the school and contributed to the realization of the projects described in this volume.

Special acknowledgements to Massimo Barbiero, Letizia Palazzetti, Cristina Muradore and Monica Pregnolato. For her commitment and availability, a heartfelt thank and commemoration to Marina Ottonello.

The Veneto Institute for Cultural Heritage apologizes for any omissions or oversights in mentioning the contributors in the projects of this volume.

**Istituto Veneto per i Beni Culturali:
la didattica del restauro 2
Gli interventi a Padova**

*Venetian Institute for Cultural
Heritage:
teaching restoration 2
Intervention in Padua*



Introduzione

L'Istituto Veneto per i Beni Culturali è nato nel 1995, venti anni fa.¹ La ricorrenza ci ha suggerito di documentare, a testimonianza di quanto sinora realizzato, i più importanti lavori eseguiti tramite i nostri i cantieri didattici e di raccogliarli in volumi: il primo, concernente Venezia, è già edito, il secondo è il presente e concerne Padova.

Nel corso degli anni, infatti, l'Istituto ha concentrato il suo impegno nelle città di Venezia e Padova, sebbene non siano mancati interventi rilevanti in molti altri luoghi, italiani ed esteri: in Terrasanta, dal 1997 (in specifico, Gerusalemme, Nazareth, San Giovanni d'Acri, Cesarea); poi, dal 2006, in Yemen, dove, contemporaneamente al mantenimento dei soffitti lignei della Grande Moschea nella capitale Sana'a e delle cupole affrescate nella moschea al-Ashrafiyya, a Ta'izz, ha istituito corsi di formazione per restauratrici e restauratori locali. L'intento è quello di preparare personale qualificato che provveda alla conservazione dei monumenti e che dissemini una nuova sensibilità per l'arte, la storia, l'architettura meravigliosa del Paese. Lo scorso settembre è stato inaugurato allo scopo il Centro Italo-Yemenita, che, quantunque resti aperto in segno di continuità e speranza, non ha potuto dare inizio al programma contemplato, a causa del precipitare della situazione militare e politica.

Nell'introduzione al precedente libro scrivevamo parole che riteniamo di dover qui ridire, perché racchiudono i cardini della nostra azione, ovunque essa si concretizzi: conoscenza, rispetto, professionalità.

"Numerosi sono gli studenti, per la maggior parte ragazze, che hanno frequentato e frequentano i nostri corsi. Apprendono le basi teoriche e le più aggiornate tecniche del restauro; prestano la loro opera alla conservazione di importanti monumenti del passato; ma soprattutto accolgono lo spirito di questo progetto: condividono cioè l'amore per la bellezza, quella donataci dalla natura e quella creata dagli esseri umani nel corso dei secoli. Noi crediamo che la bellezza debba riacquistare, insieme alla verità, un posto centrale nella nostra esistenza; crediamo che l'opera d'arte si ricrei nell'interazione con lo sguardo di chi la ammira, arricchendosi di senso e diventando un luogo di incontro e di scambio; siamo tanto più convinti che essa riacquisti forza vitale se viene preservata dal degrado. Quello del restauratore, dunque, non è solo un mestiere nobile, come tutti i mestieri, ma può essere strumento di dialogo, di promozione umana, di crescita spirituale. L'impegno e la generosità profuse da tante/i nella

Introduction

The Veneto Institute for Cultural Heritage was born in 1995, twenty years ago.¹ This anniversary has prompted us, as evidence of what achieved so far, to document the most important work carried out in our educational worksites and collect them in some volumes: the first one about Venice has already been published, and here comes the second one regarding Padua.

As a matter of fact, over the years the Institute has concentrated its efforts in the cities of Venice and Padua, although extensive work has been carried out in a lot of other Italian and foreign places: in the Holy Land since 1997 (namely in Jerusalem, Nazareth, Acre, Caesarea); and, since 2006, in Yemen, where the maintainance of the wooden ceilings of the Great Mosque in the capital of Sana'a and of the painted domes in the mosque of Al-Ashrafiyya in Taiz was parallel to the institution of some training courses for local restorers. The intent is to prepare qualified staff who can be responsible for the conservation of monuments and spread a new sensitivity to the art, the history, the wonderful architecture of the country. For this reason last September we opened the Italo-Yemeni Centre, which, although it remains open as a sign of continuity and hope, has not been able to start its program because of the collapse of the military and political situation.

In the introduction to the previous book, I wrote some words that I find appropriate to repeat here, because they enclose the cornerstones of our action, wherever it takes the form: knowledge, respect, professionalism.

"A lot of students, for most girls, attended and attend our courses. They learn the theoretical basis and the latest restoration techniques, work for the conservation of important monuments of the past, and especially they applaud the spirit of this project: that is, they share the love for beauty. We believe that beauty should recover, along with truth, a central place in our lives. We believe that the artwork is recreated by the interaction with the look of whom admires it, since it is enriched in meaning and becomes a place of meeting and exchange. We are all convinced that it will regain vitality, if it is preserved from decay. To be a restorer, therefore, is not only a noble profession, like all professions, but it can be an instrument of dialogue, of human promotion, of spiritual growth.

The commitment and generosity professed by many people in the creation and maintenance of the school are intended to the education of the new generations, and to the preservation of our historical and artistic heritage. In addition to a rigorous theoretical education, therefore,



creazione e nel funzionamento della scuola sono volti, oltre che all'educazione delle nuove generazioni, alla preservazione del nostro patrimonio storico-artistico. Accanto a una rigorosa preparazione teorica, perciò, il programma prevede la realizzazione di cantieri nei quali gli/le studenti possono confrontarsi con problematiche reali, seguiti passo passo dai loro insegnanti. Così, attraverso la cura di opere e manufatti, si restituisce alla collettività il sostegno finanziario ricevuto dalla Regione Veneto, integrato da sovvenzioni di altri Enti".²

Questo volume presenta dunque i lavori compiuti dall'Istituto nella città di Padova per mezzo dei cantieri scuola, a dimostrazione della costante attenzione verso la città e i suoi maggiori monumenti.

Padova fu teatro di grandiose imprese culturali nel corso della sua storia. Tra le prime città in Italia a ospitare l'università, col fiorire delle libertà civili, economiche e politiche, fu capofila nel rinnovamento artistico italiano del Trecento e Quattrocento, grazie alle ineguagliabili opere di Giotto, Giovanni Pisano, Guariento, Giusto de' Menabuoi, Andrea Mantegna, Donatello.

Alcune di queste preziose testimonianze, su cui la trascuratezza e il tempo avevano lasciato il loro segno, sono state oggetto dei nostri interventi, che hanno sempre e solo interessato beni ed edifici pubblici o di uso pubblico e sono stati attuati in stretta sinergia con le istituzioni preposte alla tutela, anzitutto la Soprintendenza, con il coinvolgimento di alcuni Enti pubblici, tra i quali i Musei Civici patavini e col contributo della Fondazione Cariparo. Le dettagliate relazioni riportate nel testo ne danno conto con ricchezza di informazioni: dalle vicende storiche alle analisi di laboratorio, dalla delicatezza e complessità delle risoluzioni alle metodologie applicate.

Di seguito, solo una rapida menzione dei più considerevoli, a cominciare dalla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, sorta accanto all'Arena romana come sede dell'ordine degli Eremitani di Sant'Agostino, nella quale lavorarono i maggiori artisti del secolo XIV, divenendo, anche in conseguenza della costruzione della vicina cappella degli Scrovegni, uno dei poli culturali e religiosi della città. Molteplici preziosi manufatti qui riposti sono stati oggetto di nostri interventi complessi e delicati.

Nominiamo le arche in marmi policromi di Ubertino e Jacopo II da Carrara, che costituirono un modello di sepolcro molto imitato nei secoli successivi; la Cappella Cortellieri, col gruppo in terracotta policroma raffigurante la *Madonna con Bambino*; la

*the program involves the construction of worksites where students can face with real issues, followed step by step by their teachers. Thus, through the care of works and artefacts, we return to the community the financial support received by the Veneto Region - supplemented by grants from other organizations."*²

This volume, therefore, presents the work done by the Venetian Institute for Cultural Heritage in the city of Padua thanks to school-worksites, and it demonstrates the constant attention towards this city and its major monuments.

Padua was scene of great cultural undertakings in the course of its history. Among the first cities in Italy to host a university, with the flourishing of civil, economic and political liberties, this city became the leader in the renewal of the Italian art of the fourteenth and fifteenth century, thanks to the unequalled works by Giotto, Giovanni Pisano, Guariento, Giusto de' Menabuoi, Andrea Mantegna, and Donatello.

Some of these valuable artworks, on which time and neglect had left their mark, were the subject of our actions. Our work has focussed only on artworks and buildings that are public or of public use and has been implemented in close collaboration with the institutions that are responsible for their protection, primarily with the Superintendency, with the involvement of some public institutions, including the Paduan Civic Museums, and with the contribution of the Foundation Cariparo. The detailed reports in the volume present these works with a wealth of information: from the historical research to the laboratory analyzes, from the delicacy and complexity of the resolutions to the methodologies applied.

Just a quick mention to the most significant works. We shall start with the church of Saints Philip and James, built beside the Roman Arena as headquarters of the Order of the Hermits of St. Augustine, the greatest artists of the fourteenth century were active here, which made it one of the cultural and religious centres in the city, also because of the construction of the nearby Scrovegni Chapel. A lot of precious artifacts stored here were subject of our complex and delicate intervention.

We should mention: Ubertino's and Jacopo II da Carrara's arks in polychrome marble, which became a very emulated model of the tomb in the later centuries; the Cortellieri Chapel, with its polychromed terracotta group showing the Madonna and Child; the great pallam seu



grande *pallam seu anconam super altari de medio relievo*, sempre in terracotta, nella Cappella Ovetari; il crocifisso ligneo; il cenotafio al medico Antonio Gambara; il monumento a Giovanni Moro; il mausoleo di Marco Mantua Benvides; l'altare barocco e la nicchia del Battistero; i grandi dossali policromi che un tempo campeggiavano a destra e a sinistra dell'ingresso, in controfacciata, e che oggi si trovano sulla parete settentrionale, ove tutte le opere si possono così ammirare nelle migliori condizioni.

Negli anni l'IVBC ha stretto rapporti di fiducia e scambio anche con il Museo Civico - allogato di fianco alla chiesa nell'antico convento agostiniano - che hanno portato alla manutenzione di diverse sculture del Museo stesso, tra le quali lo straordinario e commovente *Compianto su Cristo morto* di Guido Mazzoni. L'IVBC ha restaurato anche l'atrio del Museo al Santo vicino alla Basilica di Sant'Antonio da Padova. La chiesa di San Francesco Grande, altro caposaldo della religiosità e dell'assistenza pubblica cittadina sin dal XV secolo, di cui, nel corso di un programma durato qualche anno, sono state recuperate le lapidi del chiostro e le lunette affrescate con episodi della vita di sant'Antonio; il grandioso altare del Santissimo Sacramento e le lunette del portico esterno. Non meno laborioso l'intervento nell'Oratorio di Santa Margherita, fondato alla fine del XII secolo e rinnovato nel Settecento, che ha restituito alla fruizione della città un ambiente da tempo chiuso al pubblico; o quello di Santa Maria delle Grazie, fino al 1771 chiesa domenicana, successivamente ospedale, orfanotrofio e teatro, di cui sono stati risanati sia la parte architettonica sia gli apparati lapidei e le pale d'altare.

Ciascun restauro, condotto in maniera rigorosa, è stato preceduto da indagini diagnostiche sullo stato conservativo e dalla elaborazione di rilievi e mappe del degrado, strumenti validi anche per gli specialisti che vorranno in futuro approfondire lo studio delle opere.

Il nostro ringraziamento va ai protagonisti di questa lunga avventura: studenti, insegnanti e tutte/i coloro che a vario titolo hanno collaborato con noi; ai finanziatori che hanno compreso l'importanza della manutenzione dei monumenti e che ci auguriamo continuo a credere nella nostra attività e a sostenerla in questa pur dura crisi economica; alla Soprintendenza che, affiancando i lavori con competenza e attenzione, ne garantisce la qualità.

Renzo Ravagnan

Direttore dell'Istituto Veneto per i Beni Culturali

anconam super altari de medio relievo, always of terracotta, in the Ovetari Chapel; the wooden Crucifix; the Cenotaph to doctor Antonio Gambara; the monument to Giovanni Moro; the mausoleum for Marco Mantua Benvides; the Baroque altar and the niche of the Baptistery; the large polychromed altars which once stood on the right and left of the entrance in the counterfacade, and which today are on the northern wall, where they can be admired in the best conditions.

The IVBC has tightened over the years relations of trust and exchange with the Civic Museum - situated next to the church in the ancient Augustinian convent -, which have led to the maintenance of different sculptures of theirs, including the extraordinary and moving Lamentation on dead Christ by Guido Mazzoni. The IVBC restored also the atrium of the Museo al Santo near the Basilica of St. Anthony. For the church of San Francesco Grande, another cornerstone of the religion and public assistance in town since the 15th century, in a program that lasted a few years, some tombstones of the cloister were recovered and the frescoed lunettes with scenes from the life of St. Anthony; moreover, the magnificent altar of the Blessed Sacrament and the lunettes of the outside porch were also restored. No less laborious intervention was the one carried out in the Oratory of Santa Margherita, founded in the late 12th century and renovated in the 18th century, thanks to which we returned to the enjoyment of the city a building that was closed to the public for a long time; similarly, we worked for Santa Maria delle Grazie, a Dominican church until 1771, later a hospital, an orphanage and a theater, where we restored the architectural and stone part as well as the altarpieces.

Each restoration work, conducted in a rigorous manner, was preceded by diagnostic tests on the state of conservation and by surveys and maps about the degradation, also available for the specialists who will want to deepen the study of these works in the future.

I would like to thank the protagonists of this long adventure: students, teachers and everybody who in various ways have collaborated with us; the sponsors who have understood the importance of the maintenance of the monuments and that we hope will continue to believe in our mission and to support it despite this tough economic crisis; the Superintendency that, by accompanying our work with skill and attention, guarantees its quality.

Renzo Ravagnan

Director of the Venetian Institute for Cultural Heritage



- ¹ *L'Istituto, ente senza fini di lucro che si occupa di ricerca e di formazione nel settore della salvaguardia dei beni ambientali, storici, artistici è accreditato presso la Regione Veneto, è impegnato nella formazione dei tecnici del restauro, figura professionale riconosciuta ai sensi del D.M. 86/2009. Il percorso di studi si articola in un triennio, durante il quale gli allievi hanno la possibilità di scegliere fra diversi indirizzi: restauro della pietra, degli affreschi, delle tele, del legno.*
- ² *Istituto Veneto per i Beni Culturali: la didattica del restauro. Gli interventi a Venezia, IVBC, 2014, p. 5.*

- ¹ *The Institute is a non-profit organization that promotes research and education in the field of safeguard of environmental, historical, and artistic works. It is accredited by the Veneto Region, and engaged in the training of restoration technicians, a professional figure recognized by DM 86/2009. The course of study lasts a three-year period, during which students have the opportunity to choose between different fields: stone, frescoes, canvas and wood.*
- ² *Istituto Veneto per i Beni Culturali: la didattica del restauro. Gli interventi a Venezia, IVBC, 2014, p. 5.*

Chiesa e convento di San Francesco

Progetti

Dipinti murali e lapidi
tombali del chiostro di
Sant'Antonio

Altare del Santissimo
Sacramento

Dipinti squarcioneschi del
portico esterno

The Church
and Convent
of St. Francis

Projects:

*Mural paintings and
gravestones in Saint
Anthony's cloister*

*Altar of the Blessed
Sacrament*

*Squarcionesque paintings
on the external porch*



Il contesto

Intorno al 1420, Baldo da Piombino detto Bonafari, dottore della legge esperto di diritto canonico e politico molto in vista a Padova tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, e la sua consorte Sibilia de' Cetto, figura di grande rilievo sociale e di profonda devozione specialmente nei confronti del francescanesimo, avviarono la costruzione di un ospedale sui loro territori nella contrada patavina di Santa Margherita. Supportato dall'Università, l'ospedale divenne un'istituzione avanzata e fu destinato a rimanere attivo sino al XIX secolo. Lo sforzo economico e devozionale dei due coniugi dette vita a un monumentale complesso francescano che, oltre all'ospedale e alla chiesa nella quale i committenti vollero essere sepolti, comprendeva anche il convento per i frati minori. Per secoli San Francesco "Grande" fu il perno delle attività francescane in città e rivestì un ruolo fondamentale di assistenza pubblica.

La chiesa di San Francesco, di impianto quattrocentesco, fu in parte rimodellata al principio del XVI secolo. La semplice facciata in laterizio che si prospetta sull'attuale Via San Francesco (fig. 1) è ornata da un lungo portico composto da trentasette arcate gotiche che funge da camminamento coperto e da collegamento tra le diverse entrate al complesso francescano. Sotto il porticato trovano spazio, in forma di lunette, importanti decorazioni murali quattrocentesche incentrate sulla storia di san Francesco.

Internamente la chiesa è divisa in tre navate coperte da volte a crociera costolonate. In fondo, si sviluppa un lungo presbiterio, probabilmente innestato nel Cinquecento sul quattrocentesco corpo originario.

Sono numerose le opere murali meritevoli di lode ancora conservate all'interno della chiesa. Tra queste ricordiamo la seconda cappella della navata destra commissionata dalla Scuola di Santa Maria della Carità con affreschi di

Fig. 1 Facciata principale di San Francesco Grande con evidenza il portico archiacuto sotto il quale sussiste un ciclo di pitture murali dedicato alle storie del Santo titolare.

The context

Around 1420, Baldo da Piombino, known as Bonafari, a lawyer expert in canon law and a politician in the public eye in Padua between the late 14th and early 15th century, and his wife Sibilia de' Cetto, a figure of great social importance and profound devotion especially to the Franciscans, built a hospital on their land in the district of Santa Margherita in Padua. Supported by the University, this hospital became an advanced institution and was to remain active until the 19th century. The economic and devotional effort of the couple resulted in the creation of a monumental Franciscan complex that, in addition to the hospital and the church in which the donors wanted to be buried, also included the convent for the Friars Minor. For centuries, San Francesco "Grande" was the fulcrum of the Franciscan activities in the city and played a key role in public assistance.



The church of San Francesco, based on a 15th century design, was reshaped at the beginning of the 16th century. The simple façade in brick facing the current Via San Francesco is adorned with a long portico consisting of thirty-seven Gothic arches, which serves as a covered walkway and a liaison between the various entrances to the Franciscan complex. Within the lunettes on the porch there are important 15th-century mural paintings focused on the history of Saint Francis.

The church inside is divided into three naves, covered by cross vaults. At the end of the nave there is a long presbytery, probably added during the 16th century onto the 15th-century original church structure.

Several wall paintings preserved inside deserve some notice. These include the second chapel on the right, which was commissioned by the School of Saint Mary of Charity, with frescoes by Girolamo Tessari (1523-24) depicting the

Fig. 1 Main façade of San Francesco Grande showing the porch with ogival arches, under which there is a cycle of frescoes dedicated to the stories of the titular Saint.



Girolamo Tessari (1523-24) dedicati alla vita di Maria, e l'Annunciazione attribuita ad Angelo Garzoni (1683) dipinta sull'arcone del presbiterio.

Si conservano inoltre opere mobili di Paolo Veronese, Giovan Battista Pellizzari, Pietro Liberi, Padovanino e Filippo Parodi.

Anche il convento fu oggetto di numerosi ampliamenti e modifiche nel corso dei secoli XVI e XVII. Esso era organizzato attorno a due chiostri, detti di Sant'Antonio e di San Francesco² in virtù delle decorazioni seicentesche presenti nelle lunette che li attorniano.

Questa vitale istituzione cittadina fu soppressa in età napoleonica. Obbligati i frati a lasciare il convento, fu oggetto di spoliazioni e riutilizzi poco adatti, divenendo persino magazzino militare e sede della Facoltà di Veterinaria e Zoologia. Ciononostante le testimonianze storiche e artistiche che si possono tutt'ora ammirare nel convento e nella chiesa sono molteplici e di rilievo.

L'Istituto Veneto per i Beni Culturali ha curato molti interventi nell'arco di una decina d'anni presso San Francesco. In fattispecie, sono stati oggetto di recupero gli affreschi e le lapidi del chiostro di Sant'Antonio, parte del ciclo di pitture murali squarcionesche presenti nel porticato esterno, e l'altare del Santissimo Sacramento collocato nel transetto della chiesa.

life of Mary, and the Annunciation painted on the access arch to the presbytery, attributed to Angelo Garzoni (1683). There are also mobile works by Paolo Veronese, Giovan Battista Pellizzari, Pietro Liberi, Padovanino and Filippo Parodi.

The convent was subject of numerous extensions and modifications during the 16th and 17th centuries. It was organized around two cloisters, called of Saint Anthony and of Saint Francis² by virtue of the 17h-century decorations that surround them.

This vital city institution was suppressed in the Napoleonic era and, forced the monks to leave the monastery, it was object of spoliation and unsuitable reuse, even becoming a military warehouse and the seat of the Faculty of Veterinary Medicine and Zoology. Despite this, the historical and artistic heritage that we can still admire both in the convent and in the church is conspicuous and significant.

The Venetian Institute for Cultural Heritage has taken care of a lot of kinds of intervention over a period of about ten years at San Francesco. The restoration included the frescoes and tombstones in the cloister of Saint Anthony, part of the external lunettes with Squarcionesque paintings, and the altar of the Blessed Sacrament located in the church transept.



Fig. 2 Scena con il Naufragio in Sicilia prima del restauro.

Fig. 2 Scene with the Shipwreck in Sicily, before restoration.

Restauro dei dipinti murali del chiostro di Sant'Antonio

2004-2010

L'architettura e la decorazione

Il chiostro di Sant'Antonio è un complesso architettonico molto interessante che mostra in ogni parte l'evoluzione delle sue forme nel corso del tempo. Di fondazione quattrocentesca, così come testimoniano ancora le colonne del lato nord-occidentale che mostrano basi e capitelli simili a quelli del portico esterno della chiesa, fu rimodellato su due lati nel Cinquecento con pilastri ottagonali che reggono volte a crociera. Nella seconda metà del XVII secolo i frati commissionarono delle pitture che in origine plausibilmente circondavano tutto il chiostro. Oggi, il lato nord-orientale, eccettuando una sola lunetta angolare, è disadorno di pitture, non possiede volte a crociera bensì una copertura architravata e mostra una serie di portali in pietra cinquecenteschi.

Lungo le pareti del chiostro, delimitato dall'innesto delle volte a crociera, sussiste un ciclo di dipinti murali che narra per episodi le vicende della vita del più amato santo della città di Padova. La paternità delle pitture è stata più volte discussa, attribuita inizialmente a Pietro Antonio Torri³. Più di recente, un'ipotesi verosimile e molto interessante sottolinea la presenza assidua della bottega dei pittori veronesi Muttoni, con a capo prima il padre Bernardino e poi il figlio Bernardo, in diversi conventi francescani

Restoration of the mural paintings in the cloister of Saint Anthony

2004-2010

Architecture and decoration

The cloister of Saint Anthony is a very interesting architectural complex that illustrates in all its parts the development of its shapes throughout the years. Established in the 15th century, as still proved by the columns on the North-west side that show bases and capitals similar to those of the church external porch, it was re-shaped on two sides in the 16th century with octagonal pillars that support cross vaults. In the second half of 17th century the friars commissioned some paintings that plausibly surrounded the whole cloister. Today, the North-east part, except for a single angular lunette, does not have any paintings, it is not covered by vaults but by an architrave, and it shows a series of 16th-century stone portals.

Along the perimeter walls of the cloister, delimited by the cross vaults, there is a series of murals that narrates in episodes the story of the life of the most beloved saint of the city of Padua. The paternity of these paintings has been long discussed and initially attributed to Pietro Antonio Torri³. More recently, a plausible and very interesting hypothesis has underlined the frequent presence of the Muttoni's workshop from Verona, lead by Bernardino the father first and Bernardo the son later, in a lot of Franciscan convents



Fig. 3 Scene with the Preaching in Bourges, before restoration.

dell'entroterra veneto.

Di fatto è stato rilevato che esistono in area veneta più chiostri di frati minori con decorazioni molto affini: si tratta del convento di San Fermo di Verona, del chiostro del Santuario della Madonna dei Miracoli a Motta di Livenza, di quello di Santa Maria delle Consolazioni a Este, e del Santuario della Madonna del Frassino a Peschiera del Garda⁴. Alcuni confronti tra le scene presenti in San Francesco e quelle degli altri conventi citati, praticamente identiche nella strutturazione, attestano inequivocabilmente la presenza dei Muttonis anche nel chiostro padovano⁵. Posto che vi sono i presupposti stilistici, e a nostra saputa per ora non documentari, per corroborare l'attività dei Muttonis nel chiostro di San Francesco a Padova, noteremo che queste menzionate comunità di frati facilmente avranno avuto modo di valutare l'idoneità dell'operato dei veronesi e di condividere delle scelte iconografiche applicandole su larga scala. Di fatto constatiamo che, in tutti i casi citati, le scene appaiono spesso derivate dagli stessi cartoni preparatori, con poche varianti che concernono soprattutto la caratterizzazione dei personaggi e pochi altri dettagli che la bottega avrà potuto modificare di volta in volta in base all'esecutore o a contingenze di varia natura. Cambiano invece, in tutti i chiostri, i cartigli di descrizione delle scene, che probabilmente erano composti dai frati dei conventi in maniera indipendente gli uni dagli altri.

Due date appaiono all'interno del chiostro di San Francesco per darci indicazioni temporali riguardo l'esecuzione delle pitture antoniane. Infatti, se nella lunetta con l'*Immacolata Concezione di Maria tra san Francesco e sant'Antonio* si legge, in basso, l'anno

on the Veneto mainland.

In fact, it has been found that other cloisters of minor friars with very similar decorations exist in the Veneto area. They are namely: the convent of San Fermo in Verona, the cloister of the Sanctuary of Our Lady of the Miracles in Motta di Livenza, Saint Mary's of the Consolations in Este, and Sanctuary of Our Lady of the Ashlar in Peschiera del Garda⁴. Some comparisons in the composition of the scenes in San Francesco and those in the other buildings, almost identical in their structure, attest the presence of the Muttonis also in the Paduan cloister⁵. Given that there are stylistic premises, but at the moment as far as we know no document, to support the activity of the Muttonis in the cloister of San Francesco in Padua, we can assume that these convents easily had the opportunity to evaluate the adequacy of the work by these Veronese workshop and to share the iconographic choices by applying them on a large scale. In fact we find that, in all these contexts, the scenes often seem to derive from the same preparatory cartoons, with small variations concerning especially the depiction of the characters and a few other details that the workshop could change from time to time depending on the single executor or on contingencies of various kinds. What changes, in the cloisters, are the scrolls that describe the scenes, which were probably composed independently by the monks of the monasteries.

Two dates appear in the cloister to give us information about the time in which the Anthonian paintings were executed. In fact, if in the lunette with the Immaculate Conception of Mary between Saint Francis and Saint Anthony we can read, on bottom, the year 1660, the



Fig. 4 Scena con il Predica di Bourges dopo il restauro.

Fig. 4 Scene with the Preaching in Bourges, after restoration.

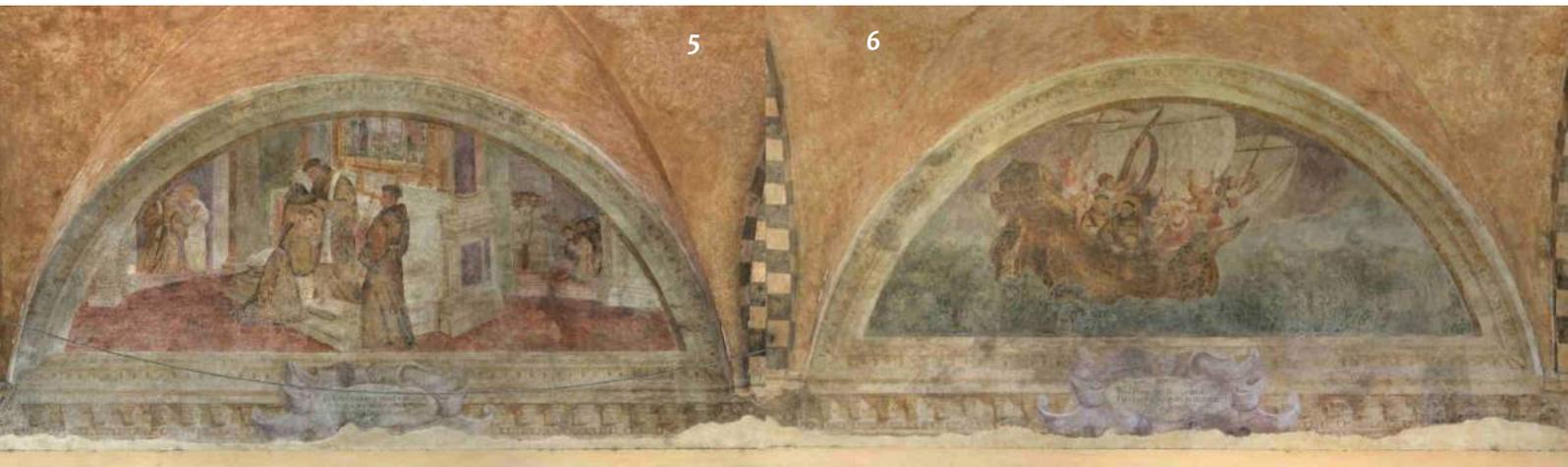
date of 1705⁶ is visible above the entrance door to the church, under the Franciscan symbol in carved stone that decorates the keystone of the arch. This is probably the year of conclusion of the often undertaken works of embellishment and renovation of the cloister.

The episodes from the life of Saint Anthony recounted here are framed by some painted illusionistic mouldings and marks, so as to create in each lunette a low-arched section in which the scene is developed. The scenes concern the life path of the Saint from his youth through to his funeral and include several post-mortem miracles. Under each episode, a cartouche illustrates in words the representation.

Below we list the scenes narrated in the 28 lunettes that surround the cloister, starting from the Northern entrance, which connects the cloister with the outside, and proceeding clockwise. We specify that it is not possible to recognize the painted subject⁷ in all cases, not only because some lunettes were completely lost, not only because some others are not well preserved, but also because the frequent architectural transformations of the cloister, which included the opening of some windows and portals, often impoverished the scenes and removed details that were relevant for the comprehension of the subjects.

North-western wall:

- 1 Lunette of the entrance door. It has been lost because of the opening of a bigger portal. Only a fragment survives on the left-hand side, which is not recognizable.



2. *Antonio diventa frate francescano. Il cartiglio recita: "DI BIANCO IN BIGIO LE SPOGLIE CANGIANDO / ANTONIO DI POI NOMOSSI NON PIU HERNANDO"* (fig. 5).
3. *Antonio viene scaraventato dalla tempesta in Sicilia mentre tenta di raggiungere il Marocco per evangelizzare. L'iscrizione dice: "VERSO IL MAROCCO LE VELE DISCIOGLIE / MA GRAN PROCELLA QUINDI LO DISTOGLIE". L'affresco ha una composizione molto efficace. Si nota il veliero affollato di persone di varia estrazione, tra le quali emerge Antonio aureolato intento a pregare con un compagno, mentre i marinari intorno ammainano le vele per far fronte alla tempesta (figg. 2 e 6).*

2. *Anthony becomes a Franciscan friar. The scroll says: "DI BIANCO IN BIGIO LE SPOGLIE CANGIANDO / ANTONIO DI POI NOMOSSI NON PIU HERNANDO"* (fig. 5).
3. *Anthony is thrown by a storm to Sicily, while trying to get to Morocco to evangelize. The inscription says: "VERSO IL MAROCCO LE VELE DISCIOGLIE / MA GRAN PROCELLA QUINDI LO DISTOGLIE". The composition of the scene is very effective. We can note the sailing ship, crowded with people from different origins, including Anthony with a halo. He is praying with a mate, while the sailors around are hauling down the sails to face the storm (figs. 2 and 6).*



4. *Ritiro in preghiera di Antonio nella grotta di Limoges in Francia. Nel cartiglio si può leggere: "ANTONIO RITIRATO IN ERMO [...] / PER COMPAGNIA AFFISSO CHRISTO [...]"*. Si vede il Santo all'imbocco di una caverna che prega dinnanzi al Crocifisso (fig. 7).
5. *Predica di Forlì. Nel cartiglio: "DISCORREA ALL'IMPROVISO E [...] / RENDE ST [...] CENDOSI DIVINA". Dovendo pronunciare un discorso di fronte agli ordinandi francescani e domenicani (se ne vede almeno uno di questi ultimi sulla destra) ed essendosi tutti rifiutati di prendere la parola, Antonio comincia a predicare dal pulpito, rivelandosi grande oratore (fig. 8).*

4. *Anthony retires in prayer in the grotto of Limoges, France. In the cartouche we can read: "ANTONIO RITIRATO IN ERMO [...] / PER COMPAGNIA AFFISSO CHRISTO [...]"*. We can see the Saint in a cave while praying before the Crucifix (fig. 7).
5. *Preaching of Forlì. In the cartouche: "DISCORREA ALL'IMPROVISO E [...] / RENDE ST [...] CENDOSI DIVINA."* Having to give a speech in front of the ordained Franciscans and Dominicans (we can see at least one of the latter on the right) and having all refused to do so, Anthony began to preach from the pulpit, revealing himself as a great orator (fig. 8).

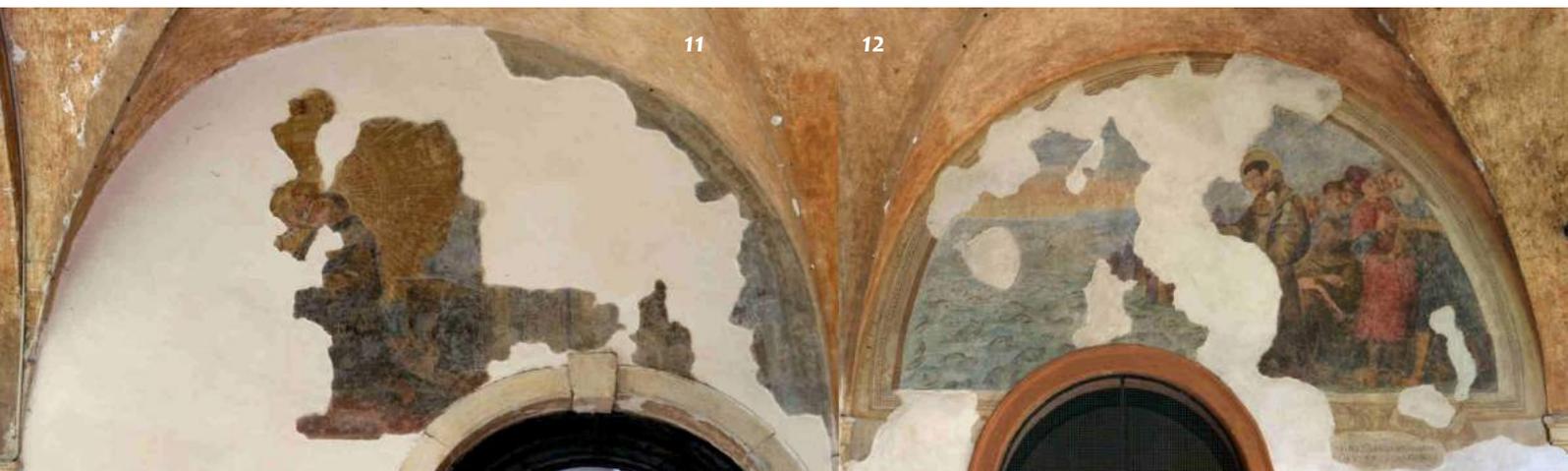


6. *Antonio riceve la lettera da san Francesco che lo incarica di insegnare teologia.* Purtroppo il cartiglio è quasi illeggibile: "ANTONIO [...] EN HONORE / [...] LEI". Dinnanzi a un'architettura assiate, Antonio si inginocchia di fronte a Francesco, il quale gli porge la breve lettera con cui lo incarica di insegnare e predicare. Sulla destra, nello sfondo, si vede nuovamente Antonio mentre sia avvia in missione in compagnia di un fratello (fig. 9).

7. *Miracolo della grandine o predica di Bourges.* L'iscrizione recita: "GLOBI DI GELO INTORNO UN NEMBO SPANDE / NE TOCCA IL SANTO, O MERAVIGLIA GRANDE". Antonio predica a una grande folla presso Bourges in Francia. Il demonio per infastidire gli ascoltatori manda una terribile tempesta, che prontamente Antonio allontana per terminare il suo sermone, lasciando così incolume il suo pubblico. Va notato che questa lunetta è forse la meglio conservata e meno abrasa dagli agenti atmosferici, trovandosi essa in un angolo molto riparato rispetto al resto delle pitture. Pur presentando alcune cadute dell'intonaco, la compattezza degli strati pittorici è tale da permetterci di apprezzare la qualità pittorica quasi come poteva essere originariamente, mentre nelle altre lunette essa ha perso materia e vivacità (figg. 3, 4 e 10).

6. Anthony receives a letter from Saint Francis, who instructs him to teach Theology. Unfortunately, the cartouche is almost illegible, "ANTONIO [...] EN HONORE / [...] LEI". In front of a church in Assisi, Anthony kneels before Francis, who hands him a brief letter that initiates him to teach and preach. On the right, in the background, once again we can see Anthony going on a mission with a brother (fig. 9).

7. *Miracle of the hail or Preaching of Bourges.* The inscription states: "GLOBI DI GELO INTORNO UN NEMBO SPANDE / NE TOCCA IL SANTO, O MERAVIGLIA GRANDE". Anthony was in Bourges, France, and preached to a large crowd. The devil, in order to annoy the listeners, sent a terrible storm, which promptly Antonio sent away to finish his sermon. The audience was left thus unharmed. It should be noted that this lunette is perhaps the best preserved and least abraded from the weather elements, as it is located in a very sheltered corner if compared to the rest of the paintings. Though presenting some fallen plaster, the compactness of the paint layers is such that we can appreciate the quality of the painting almost as in its original conditions, while the other lunettes have lost matter and liveliness (figs. 3, 4 and 10).

**Parete nordorientale:**

8. *Sant'Antonio con il Bambino*. La lunetta è molto lacunosa, ma si è conservato un lacerto della parte sinistra in cui si vede Antonio con in braccio il bambino. Non sopravvive il cartiglio (fig. 11).

Parete sudorientale:

9. *Miracolo dei pesci*. Antonio è intento a predicare presso Rimini e i pesci accorrono in gran numero per l'occasione, mentre gli uomini non lo ascoltano. La spiega dice: "[...] AI DETTI LA SQUAMOSA GRECCIA / [...]TA IN SCHIERE CUPIDA GALLEGGIA" (fig. 12).

North-eastern wall:

8. *Saint Anthony and Child*. This lunette is incomplete, but a left-hand side fragment can still be seen, where Anthony is holding Baby Jesus. The cartouche has not survived (fig. 11).

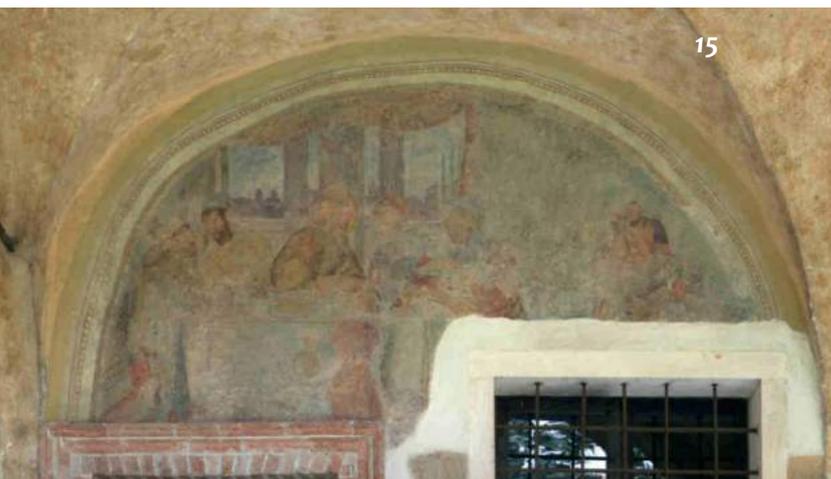
South-eastern wall:

9. *Miracle of the fish*. Anthony is preaching in Rimini and the fish arrive in a large number for the occasion, while the people do not listen. The cartouche says: "[...] AI DETTI LA SQUAMOSA GRECCIA / [...]TA IN SCHIERE CUPIDA GALLEGGIA" (fig. 12).



10. *Antonio incontra e ammonisce Ezzelino da Romano*. "UN RAGGIO DI PIETA' NEL PETTO FIERO / ANTONIO IMPRIME DEL TIRANNO ALTIERO". Su uno sfondo di battaglia, compare a sinistra Ezzelino da Romano che si cinge il collo con una cintura e si inginocchia di fronte al Santo. Questi lo ammonisce mentre con la mano indica il cielo (fig. 13).
11. *Miracolo della mula*. A destra della lunetta una mula, benché digiuna da tre giorni, rifiuta la biada e si inchina dinnanzi all'Eucarestia mostratale da un sacerdote. Così il Santo riesce a far abiurare un eretico e a convincerlo della presenza di Cristo nel pane della Comunione. "AL GRAN MISTERO INCHINASI IL GIUMENTO / FIA DUNQUE AL CREDER L'HUOMO AMBIGUO E LENTO" (fig. 14).

10. *Anthony meets and warns Ezzelino da Romano*. "UN RAGGIO DI PIETA' NEL PETTO FIERO / ANTONIO IMPRIME DEL TIRANNO ALTIERO". On the background of a battle, on the left Ezzelino da Romano appears putting a belt around his neck while kneeling in front of the Saint. The latter warns him, his hand pointing at the sky (fig. 13).
11. *Miracle of the Mule*. On the right of the lunette a mule, although fasting for three days, refuses the corn and kneels before the Eucharist shown by a priest. Thus the Saint managed to make a heretic recant and to convince him of the presence of Christ in the Eucharist bread. "AL GRAN MISTERO INCHINASI IL GIUMENTO / FIA DUNQUE AL CREDER L'HUOMO AMBIGUO E LENTO" (fig. 14).



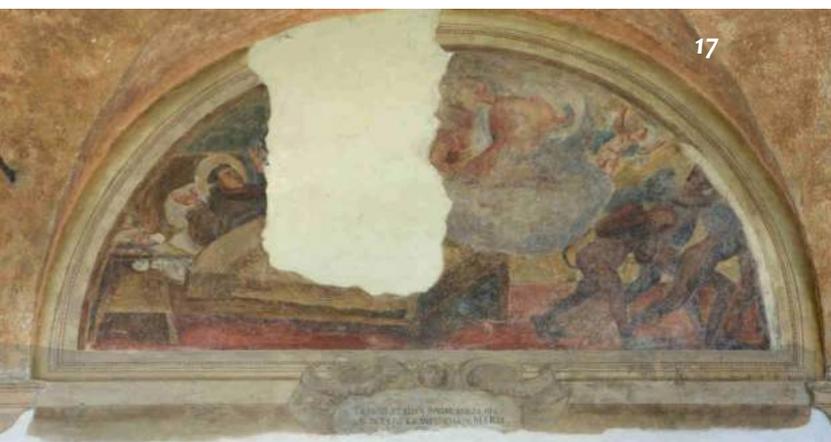
15

12. *Miracolo del cibo avvelenato (?)*. Il cartiglio è andato perduto e l'apertura di una finestra quadrangolare ha frammentato la parte destra della lunetta. La scena è molto deteriorata, ma si distingue bene il Santo seduto a un banchetto con altri commensali. Gli si offre una pietanza, avvelenata dagli eretici per metterlo alla prova. Antonio con il dito indica il cielo, e dopo aver pregato si accingerà a mangiarne, rimanendo incolume (fig. 15).
13. *Le prediche di Quaresima*. Il cartiglio aiuta a comprendere che Antonio, chiamato da papa Gregorio IX a tenere una serie di sermoni quaresimali, parla a una moltitudine multiculturale in una sola lingua, ma ciascuno lo ode predicare nella propria: "CON UN LINGUAGGIO SOLO ANTONIO APPAGA / VARIA GENTE STRANIERA D'UDIR VAGA" (fig. 16).



16

12. *Miracle of the poisoned food (?)*. The scroll has been lost and the opening of a rectangular window fragmented the right side of the lunette. The scene is very deteriorated, but we can easily distinguish the Saint sitting at a banquet with other diners. Anthony is offered a dish, poisoned by heretics to tempt him. With his finger, he is pointing at the sky. After praying, he will eat it (fig. 15).
13. *The Lent sermons*. The scroll helps to understand that Anthony, called by Pope Gregory IX to hold some sermons for Lent, spoke to a multicultural crowd in his idiom, but everyone heard him preach in their own language: "CON UN LINGUAGGIO SOLO ANTONIO APPAGA / VARIA GENTE STRANIERA D'UDIR VAGA" (fig. 16).



17

14. *Apparizione della Madonna con Bambino al Santo*. La visione di Maria salva Antonio dal demonio che, prima di riuscire a strangolarlo, è messo in fuga sulla destra del dipinto. "LE FAUCI STRINGE INVANO FORZA RIA / ANTONIO CHE LA DIFESA HA DI MARIA" (fig. 17).
15. *Visione di Cristo prima di morire*. L'iscrizione dice: "L'ETERNO DIO RIVELA AL SANTO, E SCOPRE / CH'EI TOSTO IL PREMIO AVUTO PER LE SANTE OPRE". Mentre in secondo piano a destra i confratelli assistono Antonio nel letto di morte, sulla sinistra egli è in preda alla visione di Gesù (fig. 18).



18

14. *Apparition of the Madonna and Child*. The vision of Mary saves Anthony from the devil, who before succeeding in strangling him is about to escape on the right-hand side, as stated in the inscription: "LE FAUCI STRINGE INVANO FORZA RIA / ANTONIO CHE LA DIFESA HA DI MARIA" (fig. 17).
15. *Vision of Christ before death*. The inscription says: "L'ETERNO DIO RIVELA AL SANTO, E SCOPRE / CH'EI TOSTO IL PREMIO AVUTO PER LE SANTE OPRE". While in the background, on the right hand side, some brothers are succouring dying Anthony on his bed, on the left he is assisting at a vision of Jesus (fig. 18).



19



20

16. *Morte di Antonio all'Arcella a Padova.* Nel cartiglio si può leggere: "INNOCENTI E [...] LI UN STUOL PROMULGA / D'ANTONIO [...] LO DIVULGA". Pare che l'accento sia da mettere sul gruppo di bambini che, sulla destra del dipinto, annunciano a tutti l'avvenuta morte di Antonio (fig. 19). Le vite di Antonio sostengono che furono i fanciulli per primi ad annunciare alle genti la morte del Santo.
17. *Corteo funebre.* Clero e fedeli accompagnano il Santo dentro Padova, raffigurata sullo sfondo attornata dalla sue mura. Ne daranno sepoltura presso il convento di Santa Maria Mater Domini. L'iscrizione che descrive questa lunetta pare essere quella incisa sull'arco del portale sottostante, dove si legge: "CON / CORRE IL / CLERO E CO / PIETOSA CURA / CODU / CE IL SA / CRO / CORPO / ENTRO LE / MURA. AN: 1705: 10 GEN". La lunetta è lacunosa ed è stata in parte inglobata nella muratura della parete sud occidentale (fig. 20).

Parete sudoccidentale:

18. *Antonio protegge la città dai nemici.* Il Santo appare in cima a una nube in atto di guardare e proteggere la sottostante città di Padova, mentre una lunga schiera di soldati armati è intenta a entrare dentro le mura. In analoghi contesti, quest'immagine suole essere riferita alla conquista di Padova da parte di Ezzelino da Romano. In questa lunetta, ciononostante, i soldati portano i vessilli bianco-rossi e giallo-neri (e non giallo-verdi) che possiamo identificare come bandiere dell'imperatore del Sacro Romano Impero, Massimiliano I. Non è da escludere che in questo frangente vi sia cenno agli episodi primo cinquecenteschi della lega di Cambrai. Il cartiglio è andato perduto (fig. 21, pagina seguente).

16. *Death of Anthony in Arcella in Padua.* In the scroll we can read: "INNOCENTI E [...] LI UN STUOL PROMULGA / D'ANTONIO [...] LO DIVULGA". It seems that the emphasis has to be put on the group of children who, on the right of the painting, announce the death of Anthony to everyone (fig. 19). The lives of Anthony claim that the children were the first to announce the Saint's death to the people.
17. *Funeral Procession.* The clergy and faithful are accompanying the Saint to Padua, which is depicted in the background surrounded by its walls, to bury him in the convent of Santa Maria Mater Domini. The inscription that describes this lunette seems to be engraved on the arch of the portal below, and says: "CON / CORRE IL / CLERO E CO / PIETOSA CURA / CODU / CE IL SA / CRO / CORPO / ENTRO LE / MURA. AN: 1705: 10 GEN". The lunette is incomplete and has been partially incorporated into the South-western masonry (fig. 20).

South-western wall:

18. *Anthony protects the city from the enemies.* The Saint appears on top of a cloud looking at and protecting the underlying Padua, while a long line of armed soldiers is entering the walls. In similar contexts, this image normally refers to the conquest of Padua by Ezzelino da Romano. In this lunette, however, the soldiers are carrying red-and-white, and yellow-and-black flags (and not the green and yellow ones) that we can identify as the flags of the Holy Roman Emperor, Maximilian I. It is possible that, at this juncture, there is some mention to the episodes of the 16th-century League of Cambrai. The scroll has been lost (fig. 21, following page).



Small rectangular plaque with illegible text.

VXORI
MARIAE ELISABETH DE CA
QVAE OBYIT PRIDIE NONAS

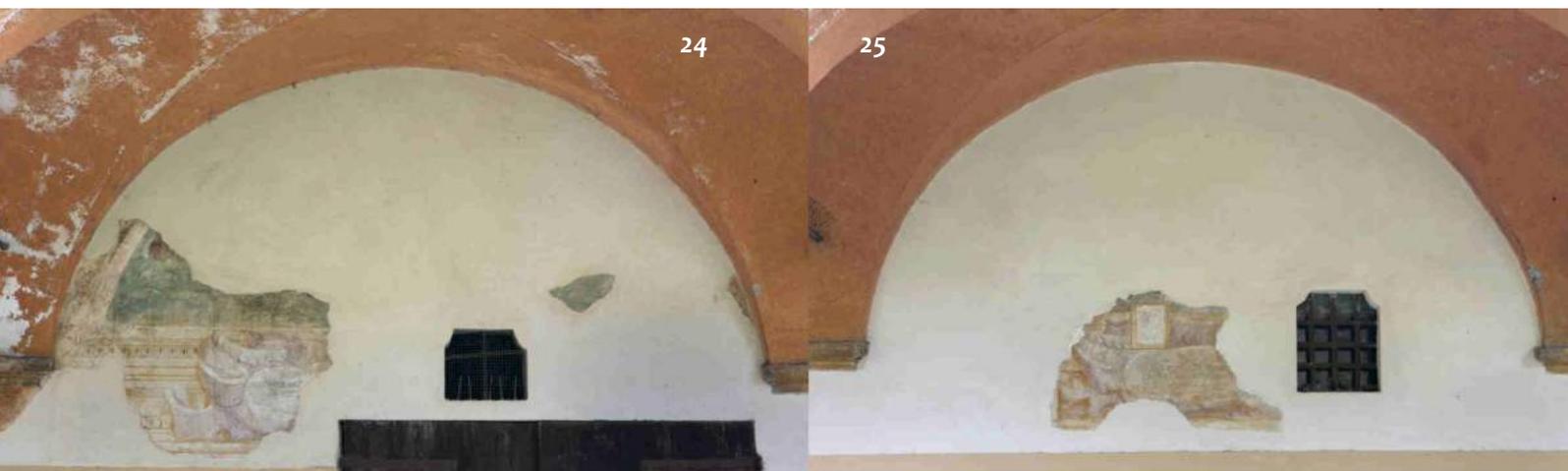


19. *Risuscitazione di Parrasio*. La spiega è lacunosa: “[...] IA ANTONIO IL FERITO NIPOTE / [...] SORELLA [...] ANZE DIVOTE”. Parrasio, il figlio di cinque anni della sorella di Antonio, giocando in mare con i coetanei, cadde in acqua e annegò. Racconta la Benignitas (24, 1) che la madre chiese l'aiuto di Antonio per salvarlo, promettendo il figlio all'ordine francescano. E così fu, come descrive la lunetta che, pur avendo grandi mancanze, mostra ancora a destra il piccolo letto del nipote di Antonio e un concorso di familiari attorno (fig. 22).

20. *Il miracolo dei dieci fanciulli annegati*. La scena è molto rovinata. Si nota sulla sinistra il Santo all'ingresso di un edificio che riceve un gruppo di bambini. Lo sfondo buio suggerisce una tempesta, così come il vento che piega gli alberi. Intorno all'edificio si vede un'inondazione. Il cartiglio è molto abraso: “[...] RENDE [...] / [...] NOVE [...]” (fig. 23). Pare dover qui identificare il miracolo della risuscitazione di dieci fanciulli annegati.

19. Resuscitation of Parrhasius. The scroll is incomplete: “[...] IA ANTONIO IL FERITO NIPOTE / [...] SORELLA [...] ANZE DIVOTE”. Parrhasius, the 5-year-old son of Anthony's sister, fell into the water and drowned while playing in the sea with some friends. The Benignitas (24, 1) narrates that Anthony's sister asked for his help to save him, and promised his son to the Franciscan order. So it was, as told by the lunette that, despite having large gaps, it still shows on the right-hand side the small bed of Anthony's nephew and a group of relatives (fig. 22).

20. The miracle of the resuscitation of ten drowned children. We can see, on the left-hand side, the Saint at the entrance of a building while receiving a group of children. The dark background suggests a storm, so does the wind bending the trees. Around the building, we can see a flood. The cartouche is very abraded: “[...] RENDE [...] / [...] NOVE [...]” (fig. 23). Apparently here we should identify the miracle of resuscitation of the ten children drowned.



21. Lunetta completamente perduta, solo nel cartiglio si legge: “NAVE AGL[...] / FA VOTO [...]”. Forse si tratta ancora di un soccorso ai naviganti durante le tempeste (fig. 24).

22. Scena totalmente venuta a mancare. Nel cartiglio si legge: “[...] DETTO DAL DEMONIO / PROVA A MAN DI ANTONIO” (fig. 25).

21. This lunette was completely lost, only in the scroll records: “NAVE AGL[...] / FA VOTO [...]”. Perhaps it deals again with assistance to some sailors during the storms (fig. 24).

22. Scene is missing completely. The scroll says: “[...] DETTO DAL DEMONIO / PROVA A MAN DI ANTONIO” (fig. 25).



23. *Il miracolo dell'amministratore onesto.* Alla morte di un usuraio, il suo amministratore finisce in carcere senza riuscire a dimostrare le somme gestite con ricevute appropriate. Antonio lo porta fuori dal carcere di notte e con una barca (sulla sinistra nel dipinto) lo conduce agli inferi (a destra) per farsi lasciare la ricevuta dal padrone. Nel doppio cartiglio: "ANTONIO FU CHIUD [...] / A FAR LA CARITÀ" e "MORTO FOSSE / DEL SALDATO" (fig. 26).

24. Soggetto non identificato, manca anche il cartiglio. La lunetta è tripartita da una scena prospettica. Nella parte sinistra il Santo appare accanto a una figura orante, a destra si distingue un ecclesiastico in preghiera di fronte all'immagine di Antonio sull'altare (fig. 27).

23. *The Miracle of the honest administrator.* On the death of a usurer, his administrator ends up in jail for failing to prove the amounts received during his work with appropriate receipts. Anthony takes him out of jail at night, and by boat (on the left) leads him to the underworld (on the right) to meet his boss and get a receipt. In the double cartouche, "ANTONIO FU CHIUD [...] / A FAR LA CARITÀ" and "MORTO FOSSE / DEL SALDATO" (fig. 26).

24. *This subject is not decipherable, and also the scroll is missing.* The lunette is divided into three by a perspective scene. On the left side, the Saint appears next to a praying figure, on the right a churchman praying before Anthony's altarpiece (fig. 27).



25. *Il miracolo della donna onesta.* "PORGE UNA CARTA IL SANTO A UNA DONZELLA / COSI' SOCCORRE A L'HONESTA' DI QUELLA". Una donna a Napoli, non avendo più di che vivere, pensa alla strada della prostituzione. Un giorno Antonio le appare durante la preghiera – a sinistra nella lunetta - e le consegna una lettera con un messaggio indirizzato a un mercante. Con quella carta firmata da Antonio, la donna avrebbe riscosso molto denaro e preservato la sua moralità. Sulla destra della pittura il mercante pesa la carta con una bilancia e consegna il denaro alla donna (fig. 28).

26. *Il miracolo dell'anello ritrovato.* "DICEVASI LA MESSA A HONOR DEL SANTO / ECCO IL PERDUTO [...] IN TANTO" (fig. 29).

25. *The Miracle of the honest woman.* "PORGE UNA CARTA IL SANTO A UNA DONZELLA / COSI' SOCCORRE A L'HONESTA' DI QUELLA". A woman in Naples, not having enough to live on, thought about prostitution. One day, while she was praying, Anthony appeared to her – on the left-hand side on the lunette - and handed her a letter with a message addressed to a merchant. With that letter signed by Anthony, the woman received a lot of money and kept her morality. On the painting, on the right-hand side, a merchant is weighing the message with scales and delivering the money to the woman (fig. 28).

26. *The Miracle of the lost ring.* "DICEVASI LA MESSA A HONOR DEL SANTO / ECCO IL PERDUTO [...] IN TANTO" (fig. 29).





Questo miracolo è relazionato alla capacità di Antonio di far ricomparire gli oggetti smarriti. Il mercante Niccolò Alfonso perde un anello in un fiume. Dopo aver dedicato una messa ad Antonio per ritrovarlo, e dopo aver offerto del pesce ai confratelli, sulla destra del dipinto si nota come un frate abbia rinvenuto il prezioso dentro a un pesce e lo stia riconsegnando al proprietario.

27. Scena interamente perduta.

28. *La Vergine Immacolata adorata da Antonio e Francesco*. Maria, irradiata di luce e attorniata da angeli, appare sollevata dalla mezza luna mentre mostra una spada come simbolo di vittoria. A sinistra è inginocchiato Francesco e a destra si riconosce Antonio con il suo caratteristico giglio. Nel cartiglio si legge: "Tota pulcra es Maria et Macula originalis non...". Più sotto, all'interno di un ovale, è ritratto Giovanni Scoto nell'atto di difendere l'Immacolata Concezione dicendo: "Da mihi virtutem contra hostes tuos". Si nota in questa lunetta l'iscrizione riferita all'esecuzione degli affreschi: 1660 (fig. 30, pagina precedente).

Dal punto di vista artistico, va considerato che molte scene furono replicate in altri contesti dalla medesima bottega di artisti, che evidentemente utilizzava un certo repertorio di paesaggi, personaggi e composizioni. In generale però, a differenza di chi reputa queste immagini *naïf* e con poca verve narrativa, diremo che esse sono assai consuete dal tempo e dagli agenti atmosferici, e che non possiamo valutarne seriamente la qualità nelle condizioni in cui ci sono pervenute. Il ciclo di pitture rimane, in ogni caso, una rilevante testimonianza della diffusione del culto antoniano in territorio veneto nel corso dei secoli. Non ultimo, esse confermano l'insostituibile funzione didattica espletata dalle arti figurative. In contesti frequentati da pellegrini, le immagini erano una fonte imprescindibile di conoscenza ed educazione al culto.

Alcuni esami scientifici (figg. 31 e 32), in fattispecie sezioni lucide stratigrafiche analizzate al microscopio a luce riflessa e ultravioletta, hanno concesso di indagare sugli aspetti tecnico-esecutivi di queste pitture murali. Non sono stati rinvenuti segni evidenti di realizzazione di giornate all'interno delle raffigurazioni, e l'unica separazione dell'intonaco si nota tra le scene figurative e le cornici architettoniche dipinte in basso, suggerendo l'intervento di un quadraturista accanto ai pittori di figure. Si può perciò immaginare che gli artisti abbiano operato dapprima stendendo un'unica porzione di intonaco sulla lunetta e che, lasciatala asciugare, abbiano successivamente applicato una sottile mano di calce su cui stendere i colori.

This miracle is related to the ability of Anthony to make lost things reappear. The merchant Niccolò Alfonso had lost a ring in a river. After a Mass dedicated to Anthony in order to find it again, and after offering some fish to the brothers, on the right-hand side of the painting we can realize that a friar found the precious object inside a fish and gave it back to the owner.

27. *This scene has been lost entirely.*

28. *The Immaculate Virgin adored by Anthony and Francis. Mary, irradiated with light and surrounded by angels, is raised by a half moon and shows a sword as a symbol of victory. On the left Francis is kneeling, and so is Anthony with his distinctive lily on the right. The scroll says: "TOTA PULCRA ES MARIA ET MACULA ORIGINALIS NON [...]". Below in an oval shape is the picture of John Scotus, who defends the Immaculate Conception by saying, "DA MIHI VIRTUTEM CONTRA HOSTES TUOS". Here the inscription with the date of the frescoes appears: 1660 (fig. 30, previous page).*

From an artistic point of view, we should notice that several scenes were used in other contexts by the same workshop of artists, who used fixed repertoires of landscapes, people and compositions. In general, unlike those who believe these images are naïf and of little narrative verve, we say that they are very worn by time and weather, therefore their quality cannot be seriously assessed in the conditions in which we have received them. This cycle of paintings remains, however, a significant testimony for the spread of the cult of Saint Anthony in the Veneto region over the centuries. Last but not least, they confirm the irreplaceable educational function performed by the visual arts, especially in contexts frequented by pilgrims, for whom the images were an essential source of knowledge and education.

Some scientific tests (figs. 31 and 32), as stratigraphic sections analysed under microscope in reflected light and ultraviolet light, have allowed for an investigation into the technical-executive aspects of these murals. No evidence was found of realization of "giornate" inside of the representations, as the only separation of the plaster is visible between the figurative scenes and the architectural frames below, suggesting the presence of a quadrature painter. Therefore, we can imagine that the artists operated first by spreading a single piece of plaster on the lunette and that, once dry, they spread a thin coat of lime on which to apply the colours.

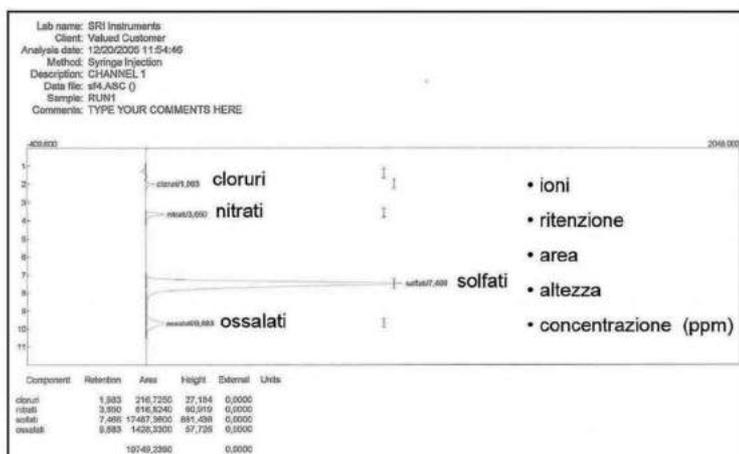


Fig. 31 (left) Sampling point for scientific analyses.

Fig. 32 (right) Ionic chromatography.

Conservazione e restauro

Negli anni Settanta dello scorso secolo, il degrado delle pitture parietali e delle strutture murali del chiostro di Sant'Antonio richiese un repentino intervento di restauro. Già nel 2004, al momento dell'intervento dell'IVBC, lo stato di conservazione delle lunette era nuovamente grave e tale da richiedere un lavoro di pulitura e consolidamento volto a salvaguardare le immagini e recuperare la leggibilità.

Purtroppo alcune lunette hanno perduto quasi interamente lo strato pittorico e ci sono pervenute in forma di lacerti. Quelle conservatesi sono state a lungo esposte all'attacco da parte di agenti inquinanti. Di fatto, fino a un decennio fa, la zona era caratterizzata da un intenso traffico veicolare, e continua a esserlo ancora oggi, sebbene in termini minori. Prima del nostro restauro, le immagini apparivano pertanto coperte da un velo di colore scuro, costituito da uno spesso strato di particelle atmosferiche. Analisi come la cromatografia ionica (figg. 31 e 32) hanno permesso di riconoscere la presenza di un'avanzata solfatazione, derivata dalla combinazione degli inquinanti e dell'umidità atmosferica con i materiali carbonatici di cui è composto l'intonaco. La presenza dei sali solfati sulla superficie pittorica non si era solo resa responsabile del grigiore delle pitture (figg. 2 e 3), ma aveva anche determinato la sgranatura degli strati superficiali dell'intonaco. Di fatto, a causa della cristallizzazione e del rigonfiamento dei sali presenti, l'intonaco ha

Conservation and restoration

In the 1970s, deterioration of the wall paintings and wall structures of the cloister of Saint Anthony required emergency restoration. In 2004, at the time of the work by the IVBC, the state of conservation of the lunettes was again severe enough to require cleaning and consolidation aimed to preserve the images and recover their legibility.

Unfortunately, some lunettes have lost almost all of their pictorial layer, and they have survived in the form of fragments. The ones that have survived have long been exposed to attacks by contaminants. In fact, until a decade ago, the area was characterized by heavy traffic, which is still present today, though in minor terms. Before our restoration, the images appeared therefore covered by a dark veil, consisting of a thick layer of atmospheric particles. Analysis as ion chromatography (figs. 31 and 32) allowed for recognition of the presence of an advanced level of sulfation, derived from the combination of pollutants and atmospheric moisture with the carbonate materials of which the plaster is composed. The presence of sulphate salts on the surface of the painting was not only guilty of their greying (figs. 2 and 3), but had also led to the disaggregation of the surface layers of the plaster. In fact, due to the crystallization and swelling of the salts present, the plaster has suffered small lacunae in a circular form (pitting effect), causing the impoverishment of definition of the paintings.



Fig. 33 Perforazione dell'intonaco per il consolidamento dei distacchi tramite iniezione di apposita malta.

Fig. 33 An operator drilling the plaster to consolidate the detachments by injection with special mortar.

The phenomena described above underwent an acceleration because of the draft, in the past, of a consolidating and protective protein-based substance (perhaps casein), which prevented the occurrence of the salts on the surface, thus leading to strong internal pressures. In the end, some areas of the cloister were also affected by biological attacks that occurred due to the high humidity.

Restoration was carried out as follows.

At first, the painted surfaces were mechanically cleaned using a brush and sponge, an operation that also allowed us to verify the lack of need to pre-consolidate any unsafe parts. Later, we applied compresses of ammonium carbonate supported by cellulose pulp. This intervention had three goals. The first was to remove the sulfates from the pictorial surfaces by transforming the poorly soluble calcium sulfate into ammonium sulfate, which is more soluble, and then to impart a slight increase in cohesion following the neo-formation of calcium carbonate. Moreover, to soften the protein layer, otherwise insoluble, thus enabling us to remove the last residues with a surfactant.

Secondly, to consolidate the film pictorial, an alcoholic dispersion of calcium hydroxide was applied by brush. The gaps between the layers constituting the work were filled by injection. To fill the most consistent voids



Fig. 34 Retouching phase.

colmati per iniezione, utilizzando per i vuoti più consistenti una maltina a base di idrossido di calcio e aggregati idraulici (pozzolana), e per quelli meno profondi grassello di calce mescolato a carbammato d'ammonio. Laddove possibile, onde evitare di danneggiare ulteriormente la superficie dipinta, si è proceduto utilizzando i fori operati in un precedente intervento di restauro, mentre si sono realizzate piccole perforazioni nelle nuove zone bisognose di consolidamento (fig. 33).

Consistenti erano le efflorescenze saline presenti nel lato sud del chiostro, al punto da causare alcuni sollevamenti della pellicola pittorica. In quattro di queste lunette si è operato con un consolidamento localizzato a base di caseinato d'ammonio. In una lunetta è stata sperimentata la metodologia di consolidamento con idrossido di bario.

Le poche mancanze dell'intonaco sono state colmate con calce idraulica e inerti grossolani.

Infine, il ritocco pittorico (fig. 34), laborioso e lungo vista la quantità di piccole lacune e abrasioni della superficie, ha permesso di restituire unità di lettura formale alle opere. Si è operato con colori ad acquerello e seguendo due metodologie diverse. Laddove le lacune erano di piccole dimensioni si è proceduto con velature in tono abbassato; per le mancanze di maggior respiro si è optato per la ricostruzione a tratteggio, che garantisce la riconoscibilità dell'intervento.

we used a dough based on calcium hydroxide and hydraulic aggregates (pozzolan), and slaked lime mixed with ammonium carbamate for the less deep ones. Wherever possible, so as not to further damage the painted surface, we proceeded through the holes made in a previous restoration work, while small holes were made in the new areas in need of consolidation (fig. 33).

Significant was the salt efflorescence in the Southern side of the cloister, to the point of causing some flaking of the paint film. In four of these lunettes, we operated with localized consolidation based on ammonium caseinate. In a lunette, we experimented the method of consolidation with barium hydroxide.

The few plaster gaps were filled with hydraulic lime and coarse aggregates.

In the end, the retouching phase (fig. 34) was laborious and time consuming, given the number of small gaps and abrasion of the surface, but it enabled us to return formal reading to the works. This was done with watercolours according to two different methodologies. Where gaps were small, we proceeded with some undertone glazes; in the largest losses, we decided to rebuild by hatching, which guarantees the recognition of the intervention.



Fig. 35 (sinistra) La lapide dei barcarari prima del restauro.
Fig. 36 (destra) La lapide dei barcarari dopo il restauro.

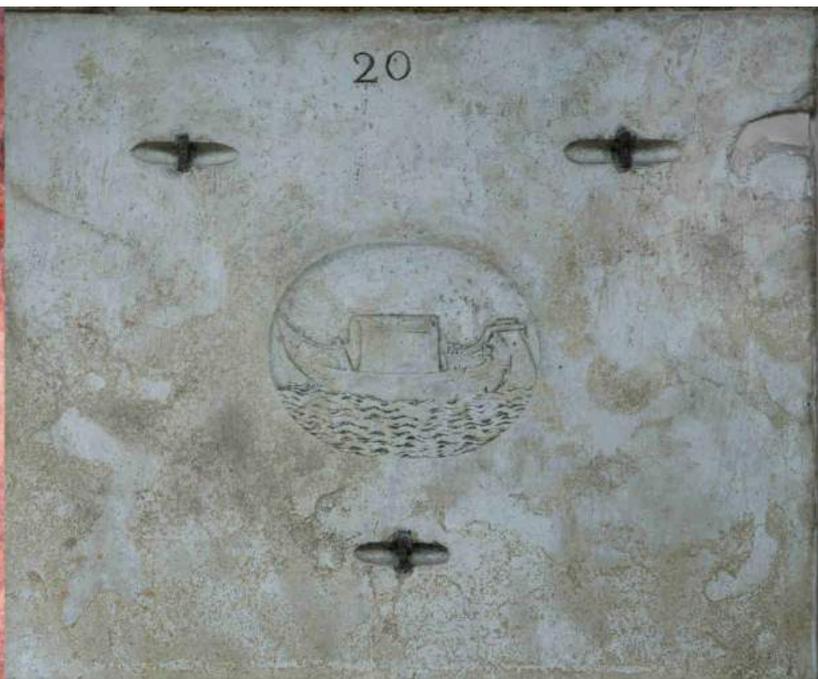


Fig. 35 (left) The tombstone of the boatmen, before restoration.
Fig. 36 (right) The tombstone of the boatmen, after restoration.

Restauro delle lapidi del chiostro di Sant'Antonio

2007-2008

Storia e materiali

Nel corso del tempo la chiesa di San Francesco, come accadde in molti altri templi francescani, divenne un luogo prediletto di sepoltura. Oltre ai monumenti ancora in situ all'interno della chiesa, si conservano molte lastre lapidee tombali iscritte, significative testimonianze della storia e della storia culturale a Padova nel corso dei secoli. Allorché nel 1862 venne rifatta la pavimentazione della chiesa, molte di queste lapidi furono rimosse, spostate nel chiostro di Sant'Antonio, e collocate sulle pareti sudorientale e sudoccidentale. Oggi nel chiostro se ne contano in tutto 34. Tra le lapidi degne di menzione, ricorderemo quella che marcava le sepolture della famiglia dei *barcarari* del Portello (fig. 36), nonché numerosi nobili patavini e veneziani.

Le lapidi sono state oggetto di analisi scientifiche che hanno consentito di individuare la varietà dei litotipi presenti, identificati come pietra di Nanto, rosso di Verona, Biancone e calcare grigio.

Restoration of the gravestones in the cloister of Saint Anthony

2007-2008

History and materials

Over time the church of San Francesco, as happened with many other Franciscan temples, became a favourite burial place. Along with the memorials still in situ inside the church, a lot of stone gravestones can still be found here, significant evidence of the history and the history of worship in Padua over the centuries. When in 1862 the floor of the church was rebuilt, many of these gravestones were removed, moved to the cloister of Saint Anthony, and placed onto the South-eastern and western walls. Today there are 34 of them in the cloister. Among the tombstones worth mentioning, we shall remember those that marked the graves of the boatmen family of the Portello (fig. 36), as well as a number of Paduan and Venetian nobles.

The tombstones were subject to scientific analyses to identify the variety of the stone types present, identified as Nanto stone, red Verona stone, Biancone and grey limestone.

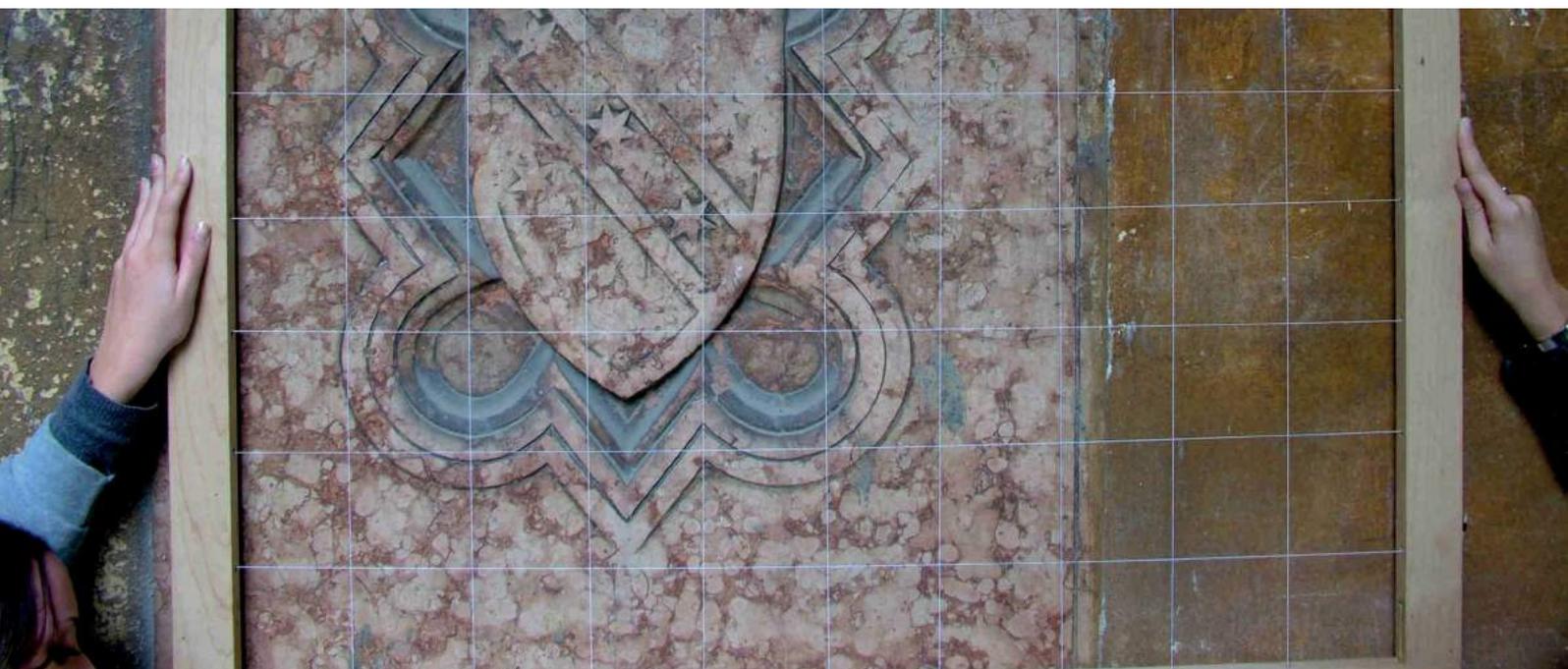


Fig. 37 Preliminary photographic documentation of the tombstones of the cloister.

Conservazione e restauro

Le lapidi presenti all'interno del chiostro presentavano diversi problemi conservativi. Non solo risultavano offuscate da una spessa coltre di polvere e sporco superficiali commista a schizzi di cera e di malte, nonché deturpate da scritte a penna e a matita (fig. 35), ma esse erano anche fortemente consunte dal continuo calpestio e da passati interventi di pulitura alquanto aggressivi.

L'intervento di restauro ha previsto la pulitura, il consolidamento e la protezione delle lapidi, affinché riacquistassero leggibilità e fossero ristabilite delle idonee condizioni conservative.

Le lastre bisognose di preconsolidamento sono state trattate con silicato d'etile. Impacchi d'acqua deionizzata supportati da sepiolite e polpa di carta sono stati utili alla rimozione dei sali solubili, mentre le stucature cementizie, fonte di sali e strutturalmente poco adatte, sono state asportate meccanicamente. I depositi superficiali sono stati rimossi agendo con operazioni di pulitura graduale e selettiva, differenziate caso per caso. Si è agito inizialmente con lavaggi d'acqua demineralizzata e spazzole o spazzolini. In seguito, impacchi di solventi polari o apolari hanno permesso di rimuovere rispettivamente tracce di materiali carboniosi e cere. Le rifiniture sono state infine eseguite meccanicamente mediante ausilio di microtrapani.

In seguito alla pulitura si è proceduto con il consolidamento. Per migliorare le caratteristiche meccaniche della pietra e per rafforzare la coesione dei materiali costituenti, sulle superfici si è steso a pennello del silicato d'etile sino a rifiuto. Gli elementi disgiunti o

Conservation and restoration

The tombstones inside the cloister presented several conservation problems. Not only were they clouded by a thick layer of dust and surface dirt, mixed with splashes of wax and mortars, as well as defaced by writings in pen and pencil (fig. 35), but they were also heavily worn down by the constant foot traffic and rather aggressive cleaning action carried out in the past.

Restoration involved the cleaning, consolidation and protection of the tombstones, so that they could reacquire legibility and be re-established in an appropriate state of conservation.

The slabs in need of pre-consolidation were treated with ethyl silicate. Deionized water compresses supported by sepiolite and paper pulp were useful for the removal of soluble salts, while the cementitious grouts, a source of salts and structurally unsuitable, were removed mechanically.

The surface deposits were eliminated by acting with gradual and selective operations, differentiated case by case. Initially we intervened with deionized water washes by brush or toothbrush. Afterwards, compresses of polar or non-polar solvents enabled us to remove respectively the traces of carbon-based materials and waxes. The finishing was carried out mechanically by means of micro-drills.

Following the cleaning, the consolidation was carried out. To improve the mechanical properties of the stone and to strengthen the cohesion of the constituent materials, the surface was treated with ethyl silicate by brush until rejection. The disjoint or unsafe elements were attached with epoxy resin injected where



Fig. 38 Vista delle lapidi nella parete sudorientale dopo il restauro.

Fig. 38 View of the gravestones on the South-eastern wall, after restoration.

necessary, with the addition of hydraulic fluid mortar in the case of mayor detachment.

The metal anchor elements were treated mechanically, so as to thin the oxides formed on the surface, and then protected with substances that inhibit corrosion and are water-repellent.

The filling of gaps and cracks of the stones was carried out using mixtures of powdered marble or stone with hydraulic lime. The stucco varied in granulometry and colour, by virtue of the most similar characteristics to the stones where the gaps were located. If necessary, the old fillings were revised and harmonized with the context.

To protect the slabs against moisture and the elements, suitable substances were applied. Polysiloxane resins were used to protect the less hard and more porous stones, as is the case of the Vicenza stone or Nanto stone, while for the marbles microcrystalline wax was preferred.

We must point out that, while working on the tombstones of the cloister, the operators also restored a wall portion to provide a significant improvement to the structure and to protect the area of the tombstones. By removing the damaged and non-breathable plaster and recovering the original bricks, it was possible to identify the area to be restored. Through the traditional sew-unsew intervention the bricks in a poor state of preservation were replaced. The joints were cleaned and new joints filled with a suitable mortar.



Lunette del chiostro di Sant'Antonio

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Silvia Augenti, Francesca Bellavitis, Giovanna Capovilla, Damiana Magris, Martin Pittertschatscher, Greta Schonhaut

Allievi:

2004/2005: Dania Bellon, Ketty Canil, Ruggiero Capuano, Debora Cesaratto, Annamaria De Pol, Sarah Laera, Elisabetta Michelotto, Luana Mocerino, Marco Orso, Laura Pallara, Rosaria Russo, Flavia Toscano, Elettra Vinelli, Silvia Votta
2005/2006: Anna Acerboni, Gaetana Boccassini, Simone Fabbri, Laura Alejandra Locatelli, Ilaria Menegon, Stefano Minesso, Federica Nardone, Ivana Pancheri, Giada Raddino, Elisa Raso, Laura Rizzetto, Anna Romanzin, Laura Sala, Sofia Stefanelli, Marianna Taolin

2006-2007: Anna Berta, Angela Boccalon, Lara Calaon, Silvia Carraro, Elizabeth Cloutier, Daniela Costantin, Marta Dal Martello, Mariangela Monaco, Francesca Papini, Roberto Pecoraro, David Assaf Beretvas, Consuelo Busin, Giuseppe De Michele, Laura Durante, Angela Salmin, Tomaso Stecca

Lapidi del chiostro di Sant'Antonio

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratore: Greta Schonhaut

Collaboratori: Dania Balzarin, Marco Orso, Angelo Di Pasquale, Stefano Avezzu

Lunettes of the cloister of St. Anthony

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorers: Silvia Augenti, Francesca Bellavitis, Giovanna Capovilla, Damiana Magris, Martin Pittertschatscher, Greta Schonhaut

Students:

2004/2005: Dania Bellon, Ketty Canil, Ruggiero Capuano, Debora Cesaratto, Annamaria De Pol, Sarah Laera, Elisabetta Michelotto, Luana Mocerino, Marco Orso, Laura Pallara, Rosaria Russo, Flavia Toscano, Elettra Vinelli, Silvia Votta
2005/2006: Anna Acerboni, Gaetana Boccassini, Simone Fabbri, Laura Alejandra Locatelli, Ilaria Menegon, Stefano Minesso, Federica Nardone, Ivana Pancheri, Giada Raddino, Elisa Raso, Laura Rizzetto, Anna Romanzin, Laura Sala, Sofia Stefanelli, Marianna Taolin

2006-2007: Anna Berta, Angela Boccalon, Lara Calaon, Silvia Carraro, Elizabeth Cloutier, Daniela Costantin, Marta Dal Martello, Mariangela Monaco, Francesca Papini, Roberto Pecoraro, David Assaf Beretvas, Consuelo Busin, Giuseppe De Michele, Laura Durante, Angela Salmin, Tomaso Stecca

Tombslabs of the cloister of St. Anthony

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorer: Greta Schonhaut

Operators: Dania Balzarin, Marco Orso, Angelo Di Pasquale, Stefano Avezzu



Fig. 39 Vista della parte centrale dell'altare del Santissimo dopo il restauro.

Fig. 39 View of the central part of the altar of the Blessed, after restoration.

Restauro dell'altare del Santissimo Sacramento

2014

Storia e materiali

Tra il 1657 e il 1669 l'architetto Giuseppe Sardi progettò e realizzò l'altare del Santissimo Sacramento a destra del transetto nella chiesa di San Francesco (fig. 42). L'impresa della costruzione di una macchina di così grande mole, alta circa 12 metri, fu patrocinata dalla famiglia Lion, con la volontà di esaltare un'immagine del Cristo Portacroce ritenuta miracolosa⁸. La maestosa struttura architettonica è racchiusa entro una balaustra in pietra rossa e bianca, eretta nel 1765 da Vincenzo Fadiga e interrotta al centro da un elaborato cancello in ferro. Al di sopra dei pilastrini più alti della cancellata sono posti sei angeli cerofori in bronzo, opere dei fratelli Allio (fig. 39). L'altare si trova appoggiato al muro del transetto ed è composto da quattro colonne che sorreggono un timpano circolare, a sua volta sormontato da uno triangolare.

All'interno dell'altare è posta una complessa immagine sacra suddivisa in tre sezioni. In primo luogo, una grande tela dipinta ad olio riempie la nicchia centrale, fungendo da cornice dipinta al resto della composizione. In essa sono presenti grandi figure d'angelo che sostengono il riquadro centrale con le mani o con l'ausilio di corde, librandosi in aria con grande vigore e conferendo l'idea dello sforzo

Restoration of the altar of the Blessed Sacrament

2014

History and materials

Between 1657 and 1669, the architect Giuseppe Sardi designed and built the altar of the Blessed Sacrament on the right-hand side of the transept in the church of San Francesco (fig. 42). The realization of a structure of such a great size, about 12 meters high, was sponsored by the Lion family, who wanted to exalt an allegedly miraculous picture with Christ Carrying the Cross.⁸ This majestic architectural structure is enclosed by a balustrade in red and white stone, interrupted in the middle by an elaborate iron gate, built in 1765 by Vincenzo Fadiga. On the highest pillars of the gate there are six candleholder angels in bronze by the Allio brothers (fig. 39). The altar, leaning against the wall, consists of four columns supporting a circular pediment in turn surmounted by a triangular one.

Inside the altar, there is a complex sacred image divided into three sections. Firstly, a large canvas painted in oil fills the central niche, acting as a painted frame for the rest of the composition. This canvas includes great figures of angels who support the central panel by hand or with the aid of ropes hovering in the air with great force and giving the impression of their effort through very articulate positions. On the higher side, we can see



Fig. 40 View of the top of the altar which highlights its architectural complexity.

attraverso posizioni molto articolate. Nella fascia superiore, sono raffigurati Dio Padre e la colomba dello Spirito Santo che, assieme al dipinto centrale del Cristo di cui diremo, completano la Trinità.

In secondo luogo, all'interno della tela appena citata, è posta una cornice lapidea rettangolare di elevato virtuosismo, realizzata con la tecnica del commesso di pietre dure o mosaico fiorentino. Essa esibisce gli *arma Christi*, ossia gli strumenti che ricordano la Passione e morte del Figlio di Dio, includendo: la tunica inconsuntile, la mano di Giuda che afferra la borsa di denaro, la frusta e la colonna della flagellazione, la corona di spine, il calice, la croce e il cartiglio INRI, i chiodi, il martello e la tenaglia utilizzati per la crocifissione, i simboli dei soldati romani come la sigla SPQR, il velo della Veronica, la lancia del centurione con cui fu inflitto il costato del Cristo, la spugna utilizzata per dargli da bere aceto, i dadi da gioco usati dai soldati per dividersi le vesti a sorte, il gallo che ricorda il tradimento di Pietro, la scala adoperata per deporre Cristo dalla croce e l'anfora contenente l'acqua del battesimo.

In ultimo luogo, la venerata tela del Cristo Portacroce si situa nel cuore dell'altare. Dallo sfondo scuro, emerge la figura di Cristo a mezzo busto che, vestito di rosso, trasporta sulla spalla la croce mentre sale sul Calvario. Gli evidenti segni di sofferenza del volto di Gesù, gli strumenti della Passione e la maestosità del contesto furono ideati per attirare l'attenzione dei devoti con fare tipicamente barocco.

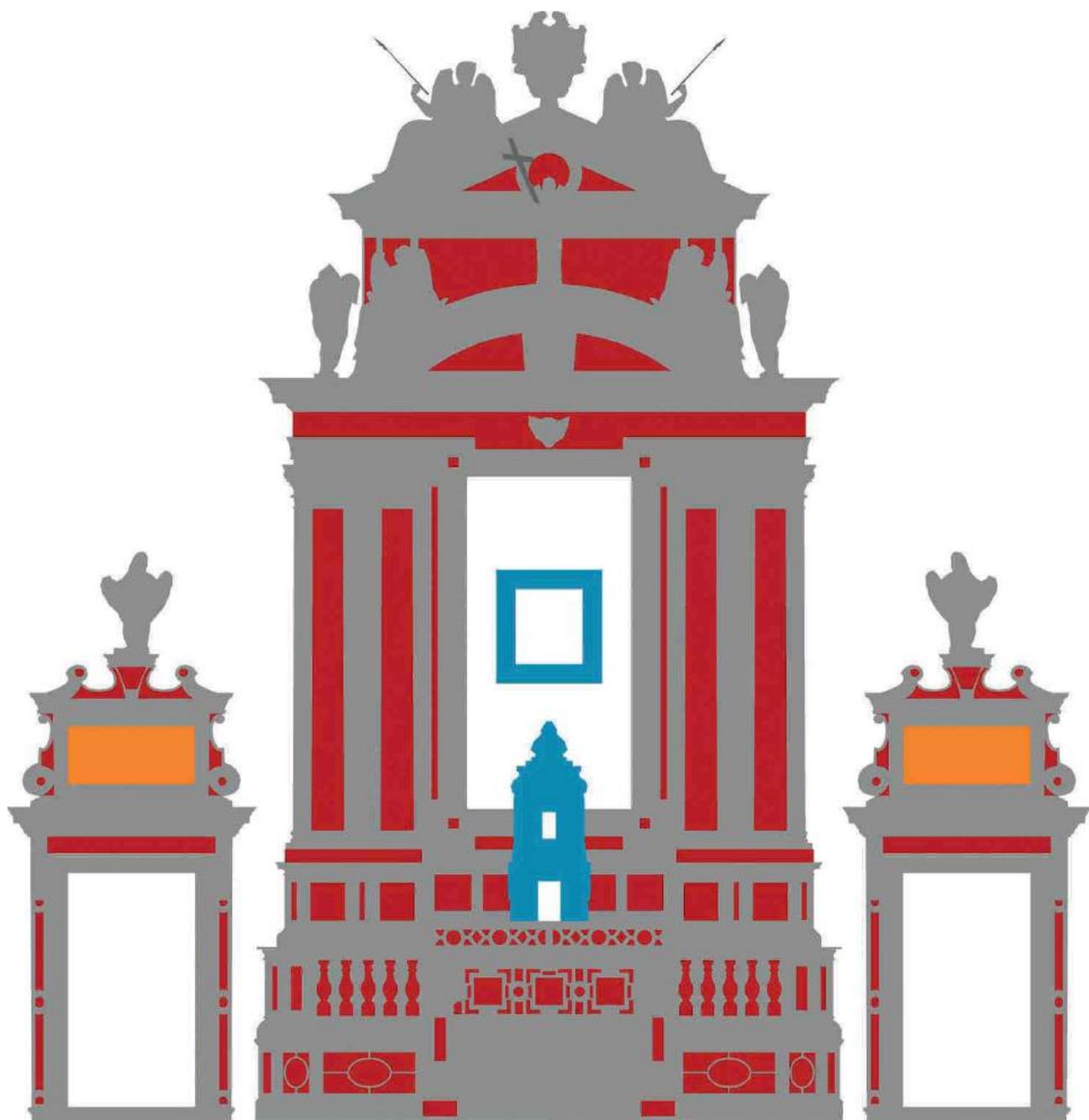
Come si è detto, fu proprio il desiderio di collocare

God the Father and the dove of the Holy Spirit who, together with the central painting of Christ, which we will describe later, complete the Trinity.

Secondly, within the canvas just mentioned, there is a stone rectangular frame of high virtuosity, made in the opus sectile technique of semi-precious stones, also known as Florentine mosaic. It exhibits the *Arma Christi*, e.g. the tools reminiscent of the Passion and death of the Son of God, including: the non-divisible tunic, the hand of Judah grabbing the money bag, the whip and the column of the flagellation, the crown of thorns, the chalice, the cross and the cartouche INRI, the nails, hammer and tongs used for the crucifixion, the symbols from the Roman soldiers as SPQR, the veil of Veronica, the centurion's lance with which Christ's side was inflicted, the sponge used to give him vinegar to drink, the dice played by the soldiers to divide his garments, the rooster reminiscent of Peter's betrayal, the ladder used to depose Christ from the cross, and the amphora containing the water of baptism.

Thirdly, the venerated painting of Christ Carrying the Cross occupies the central area of the altar. From the dark background appears the from-the-waist-up figure of Christ in red cloth, carrying the cross on his shoulder while climbing the Calvary. The signs of Jesus's suffering face, the instruments of the Passion and the majesty of the context were designed to attract the attention of the devotees in a typically Baroque style.

As said, it was the desire to exalt this picture,



marmo
bianco
bardigliaccio



marmo tipo
Rosso di
Francia



marmi
policromi



iscrizioni
su marmo
nero



Fig. 41 (pagina precedente) Schema riassuntivo dei materiali costitutivi dell'altare del Santissimo.

quest'immagine considerata miracolosa in uno spazio adeguato che spinse a commissionare tale altare a uno dei massimi architetti dell'epoca, il ticinese Giuseppe Sardi. Per onorare quest'evento, a sinistra dell'altare fu posta l'iscrizione:

CHRISTI SERVATORIS EFFIGIEM VULTUS PLACIDA
MAIESTATE SERENOS DECIDUIS INHEXAUSTAE CLEMENTIAE
RADIIS ATQUE ADMIRANDIS OPERIBUS HUMANO GENERI
BENEFICOS ET SALUTARES AB OBSCURO ET IGNOBILI LOCO
IN HANC AUGUSTIOREM SEDEM TRANSTULIT PATER
PAULUS A PLEBE SACCI, EAMQ. COLLATITIA PIORUM STIPE
AD FASTIGIUM PERDUXIT, ARAEQUE SUGGESTU ET
PEREGRINO MARMORE EXCOLUIT ANNO MDCLXIX

Padre Paolo da Piove di Sacco trasferì da un luogo oscuro e ignobile a questa grandiosa sede l'immagine di Cristo Salvatore dai tratti sereni di contenuta maestà, avendo fatto essa cadere raggi di inesauribile dolcezza, e avendo l'umano genere ammirato le sue opere benefiche e salvifiche. Egli portò quest'immagine con le donazioni collegiali al fastigio, e l'abbellì con l'elevazione di un altare e con marmo forestiero nell'anno 1669.

Alla destra invece leggiamo:

SPECTANT OCULI QUOD SOLA MENTE INTELLIGITUR
ADORAT MENS ET STUPET NEC SIBI CREDUNT OCULI CUM
DIVINA HAEC SIGNA NATURAE LEGES AC TERMINO
SUPERGRESSA INTUERENTUR. MORBORUM OMNE GENUS
DEPULSUM QUOTQUOT IN HOMINUM VITAM SAEVIUNT
QUOT CASUS VOTIVAE TABELAE VASTAM TEMPLI MOLEM
IMPLENTES NARRANT DEPOSITOSQUE ET CONCLAMATUS A
DAEMONUM VEL MORTIS FAUCIBUS EREPTOS. HAEC QUI
QUOTIDIE VIDET NEC CREDIT OCULIS CARET AC MENTE.⁹

Gli occhi notano ciò che è inteso solo dalla mente, la mente adora e si stupisce né credono a se stessi gli occhi, avendo osservato questi segni divini che hanno superato le leggi e i termini della natura. Riempiono la vasta mole di questo tempio tutti coloro che narrano alla tavola votiva di aver sconfitto malattie di ogni genere e la rovina che affligge la vita degli uomini, che si sottraggono dal demonio o dalle fauci della morte e si affidano alla sua custodia. Questa cosa che si vede quotidianamente non si crede con gli occhi e sfugge alla ragione.

Un contratto, lungo e dettagliato, stilato dai padri francescani e dall'architetto, specificava il tipo di materiali e di lavorazioni appaltate alla bottega del Sardi. Il costo dell'enorme altare ammontò a cinque mila ducati, cifra considerevole per la comunità francescana, ragion per cui i lavori si protrassero sino al 1669.¹⁰

La grande quantità di elementi architettonici, il replicarsi di cornici e modanature (fig. 40), la ricerca di una superficie variegata che si modula alternando pieni e vuoti, l'uso abbondante di sculture decorative rispecchiano efficacemente il gusto barocco. La preziosità dei materiali è di per sé degna di nota, dato che tutta la parte visibile dell'altare è costituita da costosi marmi: il bardigliaccio per le parti bianche e il

Fig. 41 (previous page) Scheme summarising the constituent materials of the Altar of the Blessed. Grey: Bardigliaccio white marble. Red: Red marble of France. Blue: Polychrome mable. Orange: Inscriptions on black marble.

considered miraculous, in a suitable space that prompted the commission of this altar to one of the greatest architects of the time, the Ticinese Giuseppe Sardi. To honour this event, an inscription was placed on the left-hand side of the altar:

CHRISTI SERVATORIS EFFIGIEM VULTUS PLACIDA
MAIESTATE SERENOS DECIDUIS INHEXAUSTAE
CLEMENTIAE RADIIS ATQUE ADMIRANDIS OPERIBUS
HUMANO GENERI BENEFICOS ET SALUTARES AB OBSCURO ET
IGNOBILI LOCO IN HANC AUGUSTIOREM SEDEM TRANSTULIT
PATER PAULUS A PLEBE SACCI, EAMQ. COLLATITIA PIORUM
STIPE AD FASTIGIUM PERDUXIT, ARAEQUE SUGGESTU ET
PEREGRINO MARMORE EXCOLUIT ANNO MDCLXIX

Father Paul from Piove di Sacco moved from a dark and shameful place to this great seat the image of Christ the Savior serene in contained majesty, having made it fall rays of inexhaustible sweetness, and having the human kind admired its charitable and salvific deeds. He brought this picture to the apex with collegial donations, and embellished it with the elevation of an altar in foreign marble in 1669.

To the right we can read:

SPECTANT OCULI QUOD SOLA MENTE INTELLIGITUR
ADORAT MENS ET STUPET NEC SIBI CREDUNT OCULI CUM
DIVINA HAEC SIGNA NATURAE LEGES AC TERMINO
SUPERGRESSA INTUERENTUR. MORBORUM OMNE GENUS
DEPULSUM QUOTQUOT IN HOMINUM VITAM SAEVIUNT QUOT
CASUS VOTIVAE TABELAE VASTAM TEMPLI MOLEM
IMPLENTES NARRANT DEPOSITOSQUE ET CONCLAMATUS A
DAEMONUM VEL MORTIS FAUCIBUS EREPTOS. HAEC QUI
QUOTIDIE VIDET NEC CREDIT OCULIS CARET AC MENTE.⁹

The eyes can see what only the mind has understood, the mind adores and is surprised nor believe the eyes in themselves, having observed these divine signs that have passed the laws and terms of nature. Lots of people fill this vast temple that tell to the votive table they have defeated diseases of all kinds and ruins that affect the lives of people, who are fleeing from the devil or from the jaws of death and rely on its custody. The eyes do not believe this thing that you see every day and it escapes also the mind.

We still preserve the long and detailed contract drawn up between the Franciscans and the architect, which specifies the type of materials and contracted works to Sardi's workshop. The cost of the huge altar amounted to five thousand ducats, a considerable sum for the Franciscan community, which is why work continued until 1669.¹⁰

The large amount of architectural elements, the replication of frames and mouldings (fig. 40), the search for a varied surface that is modulated alternating solids and voids, the abundant use of decorative sculptures effectively reflect the Baroque style. The value of the materials is itself noteworthy, given that the entire visible part of the altar consists of expensive marble: the Bardigliaccio for the white parts and the red of





Fig. 42 (pagina precedente) L'altare del Santissimo Sacramento dopo il restauro.

Rosso di Francia per quelle rosse (fig. 41).
 Noteremo che, durante il restauro, è emersa una certa disomogeneità nella qualità e nella cromia dei materiali. Le dilungate vicende costruttive e le intuibili alternanze economiche hanno probabilmente comportato l'utilizzo di materiali più o meno raffinati, affiancati tra loro con un effetto marcatamente disuguale, ma non per questo poco apprezzabile.

Conservazione e restauro

Tra le problematiche conservative maggiormente evidenti, va rilevato che l'intera superficie marmorea costituente l'altare era coperta da un disomogeneo strato di pulviscolo atmosferico, più o meno spesso e adesivo. Il nero fumo derivato dall'utilizzo di candele per uso cultuale aveva contribuito all'accumularsi di materiali di origine carboniosa e organica su gran parte delle superfici. Inoltre, sostanze protettive stese in passato sulle superfici marmoree si erano deteriorate. Una generale pulizia e revisione degli elementi costitutivi dell'articolata macchina marmorea era necessaria al fine di garantire una corretta conservazione e fruibilità.

Per restaurare l'altare del Santissimo si è operato come segue.

- *Studio dello stato di conservazione*, realizzazione della mappatura del degrado e relativi rilievi grafici.
- *Documentazione fotografica* di ogni elemento costitutivo.
- *Verifica dello stato degli elementi lapidei pericolanti e protezione del dipinto centrale*, che non è stato oggetto di restauro, attraverso un pannello in legno affisso al ponteggio.
- *Operazioni di pulitura della superficie marmorea*, al fine di rimuovere i depositi polverosi e i consistenti strati di cera applicati soprattutto sulla zona del basamento. Si è proceduto dapprima con una spolveratura a secco con l'ausilio di aspirapolveri e pennelli, e in seguito con un lavaggio con acqua deionizzata. Operando gradualmente è stato possibile valutare l'effetto complessivo, ottenendo un risultato omogeneo e accurato. Impacchi localizzati di acqua deionizzata, supportata da carta tipo Kleenex, sono stati applicati dove i depositi erano maggiormente tenaci (figg. 45 e 46).
- *Pulitura a solvente della ridipintura grigia* sulle parti bianche. Si è notata la presenza di una sorta di patinatura di color grigio chiaro stesa in maniera grossolana su tutta la superficie bianca, forse con l'intento di conferire maggiore uniformità all'insieme. Per lo più si sono utilizzati prodotti a base di limonene e acetone, mentre gli strati più spessi sono stati affrontati con una soluzione leggermente

Fig. 42 (previous page) The altar of the Blessed Sacrament, after restoration.

France for the red ones (fig. 41).
 We should note that the restoration revealed a certain lack of homogeneity in the quality and colours of the materials.
 The long-lasting construction and deducible economic alternations probably involved the use of materials more or less refined, placed side by side with a markedly unequal effect, but not little appreciable.

Conservation and restoration

Among the most evident conservation problems, it should be noted that the entire surface constituting the marble altar was covered by an inhomogeneous layer of dust, more or less thick and adherent. The black derived from the use of candles in worshipping had contributed to the accumulation of carbonaceous and organic materials on most surfaces. In addition, the protective substances applied in the past on the marble surfaces had deteriorated. A general cleaning and overhaul of the components of this complex marble machine was needed in order to ensure correct conservation and enjoyment.

In order to restore the altar of the Blessed Sacrament we operated as follows.

- Study of the state of conservation, mapping of the degradation and graphic survey.
- Photographic documentation of each constituent element.
- Analysis of the state of the crumbling stone elements and protection of the central painting, which was not restored, through a wooden panel affixed to the scaffold.
- Cleaning operations of the marble surface, in order to remove the dusty deposits and thick wax layers mainly applied on the area of the base. We initially started with some dry dusting with the aid of vacuum cleaners and brushes, and further by washing with deionized water. By working gradually it was possible to judge the overall effect, thus obtaining homogenous and accurate results. Localized deionized water compresses, supported by Kleenex paper, were applied where the deposits were more tenacious (figs. 45 and 46).
- Removal by solvent of the grey overpainting on the white parts. We noticed a kind of coating in light grey, coarsely applied on the whole white surface, perhaps with the intention to provide more uniformity to the whole. Mostly we used products based on limonene and acetone, while the thickest layers were treated with a slightly basic solution of ammonium carbonate.



Figg. 43 e 44 Fasi di consolidamento strutturale della balaustra.



Figs. 43 and 44 Structural consolidation phases of the balustrade.

- Bonding of the disjointed and crumbling pieces, with mastic or, in cases of larger fragments, with two-component epoxy resin and the addition of fossil inert. The acrylic resin was used to consolidate the crevices, corners or mouldings where needed (figs. 43 and 44).
- Reconstruction of the missing elements. The gaps present in the complex were few in number. In agreement with the relative Superintendent, it was decided to proceed with their reconstruction in order to restore the unity and facilitate the reading of the altar. However we differentiated the inserts from the original material so as to enable the recognition of the intervention. The moulds were created with silicone rubber based on similar elements and, through these, a positive cast was made with plaster. The casts were moulded and processed so as to adapt perfectly to the original context and, on the basis of these operations, an adequate mould was created in silicon rubber. In the end, with epoxy resin and powder of Carrara marble or of grey Bardiglio we obtained the useful shapes to fill the gaps. For the implementation of certain elements, we used mechanical structures or two-component mastic.
- Elimination of any foreign element. The electric cables, the screws that secure them to the marble structure, the silicone traces holding them, and the signs of previous plant works were removed.
- Rust-proof treatment of the metallic elements present in the altar: tannic acid was used as a rust inhibitor and Paraloid B72 as protection. To decrease the visible orange halos around the holes of the

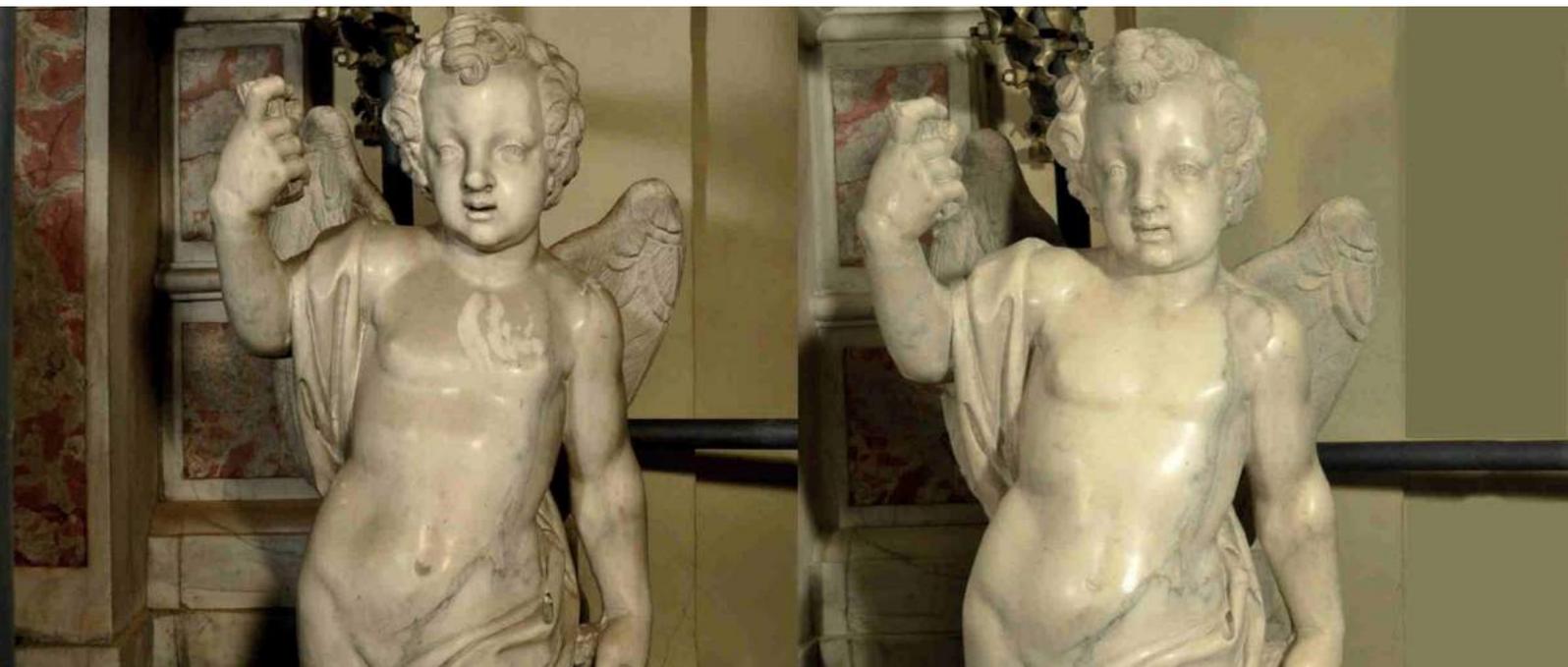


Fig. 45 (left) Marble angel, before cleaning.

Fig. 46 (right) Marble angel, after cleaning.

attorno ai fori degli elementi metallici ossidati, si sono utilizzati degli impacchi di carattere assorbente e sbiancante composti da sodio esametafosfato in soluzione acquosa e sepiolite.

- *Trattamento delle precedenti stuccature.* Mentre si sono conservate le vecchie stuccature nei materiali rossi, i riempimenti del marmo bianco eseguiti con impasti gessosi sono stati rimossi, dove possibile, o abbassati di livello.
- *Esecuzione di nuove stuccature* con grassello di calce, calce idraulica e aggregati di caratteristiche simili ai materiali costitutivi. L'aggiunta di alcuni tasselli lignei è servita a creare punti di sostegno per le stuccature aggettanti delle modanature.
- *Consolidamento delle tracce di doratura.* Al di sopra dei portali laterali dell'altare, le due lastre nere iscritte presentavano tracce di doratura, che sono state fissate mediante stesura di Paraloid B72.
- *Pulitura del mosaico lapideo.* Il commesso fiorentino che incornicia il Cristo Portacroce è stato oggetto di pulitura mediante un lavaggio a tampone di tensioattivo Tween 20 in soluzione acquosa.

oxidized metal elements, we used compresses with absorbent and bleaching behaviour composed of sodium hexametaphosphate in aqueous solution and sepiolite.

- Treatment of the previous fills. While we kept the old grouts in the red materials, the fills in the white marble made of gypsum dough were removed, where possible, or lowered.
- New filling with slaked lime, hydraulic lime and aggregates with characteristics similar to the constituent materials. The addition of some wooden dowels was used to create supporting points for the fillings in-relief in the mouldings.
- Consolidation of the traces of gilding. The two black plates with inscriptions above the doors on the sides of the altar showed traces of gilding, which were consolidated by spreading Paraloid B72.
- Cleaning of the stone mosaic. The Florentine mosaic framing the Christ Carrying the Cross was subject of cleaning using the Tween 20 surfactant in aqueous solution by swab.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratore: Edvige Ancilotto

Assistente di cantiere: Laura Astegno

Documentazione fotografica: Dino Chinellato

Allievi: Silvia Bissaro, Antea Boscarato, Isabella Checchia, Claudia Crestani, Sabrina Dal Ben, Martina De Nardo, Caterina Gorini, Anate Heled, Claudia Lincetto, Giulio Malinverni, Gaia Piovesan, Alessia Prezioso, Giacomo Spezia, Giuseppe Zilli

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorer: Edvige Ancilotto

Worksite assistant: Laura Astegno

Photographic documentation: Dino Chinellato

Students: Silvia Bissaro, Antea Boscarato, Isabella Checchia, Claudia Crestani, Sabrina Dal Ben, Martina De Nardo, Caterina Gorini, Anate Heled, Claudia Lincetto, Giulio Malinverni, Gaia Piovesan, Alessia Prezioso, Giacomo Spezia, Giuseppe Zilli



Fig. 47 Portico esterno di San Francesco entro cui sono collocate le lunette squarconesche.

Fig. 47 External porch of St. Francis's within which are located the squarconesque lunettes.

Restauro delle lunette squarconesche del portico esterno

2014

Notizie storiche e analisi tecnica

Lungo il porticato esterno d'accesso al complesso di San Francesco (fig. 47) è oggi possibile notare parte di un ciclo di quattrocentesche pitture murali che narrano la vita del Santo titolare. Secondo indicazioni documentarie, la serie era originariamente costituita da 31 lunette dipinte, di cui 26 lungo il fronte principale e 5, purtroppo perdute, collocate sul lato della chiesa.

Per tradizione bibliografica, queste lunette sarebbero da attribuirsi a Francesco Squarcione. Tale tradizione fu istituita a metà del Cinquecento dal canonico Bernardino Scardeone¹¹ che, nella breve e non priva di errori biografia dedicata allo Squarcione, cita genericamente come sue delle pitture "in verde" presso San Francesco a Padova. Alcuni studiosi sono disposti a credere che, visti gli esiti pittorici diversi nell'ambito del ciclo, Squarcione si sia avvalso di numerosi aiuti per decorare il portico di San Francesco¹². Difatti, la figura dello Squarcione è ancora per molti versi criptica, e va valutata non solo per il suo applicarsi in diversi campi artistici, quali quello sartoriale e miniaturistico, ma anche considerando la gestione di una numerosa e poliedrica bottega - dalla

Restoration of the squarconesque lunettes in the porch

2014

Historical information and technical analysis

Today, along the external porch outside the entrance to the complex of San Francesco (fig. 47), we can see part of a 15th-century cycle of mural paintings depicting the life of the titular Saint. According to some documentary information, originally the series consisted of 31 painted lunettes, 26 along the main front and 5, unfortunately lost, placed on the side of the church.

For bibliographic tradition, these paintings would be attributed to Francesco Squarcione. This tradition was established, in the mid-sixteenth century, by Friar Bernardino Scardeone¹¹ that mentioned as Squarcione's some pictures "in green" in St. Francis's of Padua in a short biography dedicated to him, not without mistakes. Some scholars are inclined to believe that Squarcione was helped by a number of aids to decorate the under-porch in San Francesco, especially considering the different results within the cycle.¹² In fact, the figure of Squarcione is still in many ways cryptic, and must be studied not only for his application in various fields such as the art of tailoring and the illumination, but also considering his numerous and multifaceted workshop - from where figures such as side Mantegna and Pizzolo



Fig. 48 Experimental restoration of lunette n. 23.

quale emergeranno figure come Mantegna e il Pizzolo, che probabilmente cooperò fittamente e scambievolmente col maestro in numerose occasioni, generando problemi attributivi ancora oggi non risolti.

Sappiamo che a metà del XVIII secolo Francesco Algarotti¹³ lamentava che le lunette affrescate dallo Squarcione erano state coperte da una mano di calce, evidentemente a causa del pessimo stato di conservazione attestato già allora. Lo scialbo fu un'operazione infausta, dato che rimuoverlo successivamente ha indubbiamente comportato la perdita di gran parte della già scarna pellicola pittorica superstite.

All'inizio del XX secolo cominciò ad affiorare un nuovo interesse nei confronti di queste pitture e alcune lunette furono descialbate. Nel 1924 è documentato un restauro durante il quale si adoperarono gommalacca o altre resine vegetali al fine di rinvigorire il tono dei dipinti. Dopo un tentativo nel 1950 avanzato dallo storico Michelangelo Muraro¹⁴ di affidare il recupero delle opere all'Istituto Centrale del Restauro, fu invece la Soprintendenza ai Monumenti nel 1958 ad attivarsi per rinvenire i fondi per un intervento di restauro. Le operazioni furono curate da Giuseppina Menin, la quale si prestò anche alla riproduzione grafica di tutte le scene conservate. Il restauro degli anni Cinquanta prevede la spolveratura, il consolidamento e la protezione delle pitture.

Oggi sopravvivono in totale 21 lunette dipinte. Esse hanno pressoché tutte le stesse dimensioni - 2,20 m di altezza per 3,35 m di larghezza circa - e furono

would emerge -, who probably cooperated thickly and interchangeably on many occasions with the master, creating problems of attribution unresolved also today.

We know that, in the mid-18th century, Francesco Algarotti¹³ complained that the frescoed lunettes had been covered with a coat of lime, evidently because of their poor state of conservation already attested then. The operation was unfortunate, since the later elimination of the whitewash undoubtedly resulted in the removal of much of the already thin surviving paint layer.

In the early 20th century a new interest began to arise about these paintings and some lunettes were freed from the whitewash. In 1924, restoration work is documented, during which some shellac or other vegetal resins were employed in order to reinvigorate the tone of the paintings. After an attempt advanced by the historian Michelangelo Muraro¹⁴ to entrust the recovery of the works to the Central Institute of Restoration in 1950, it was instead the Superintendency of Monuments who took the first steps in finding the money for restoration work in 1958. The intervention was faced by Giuseppina Menin, who also represented graphically all the scenes preserved. The 1950s restoration work included dusting, consolidation and protection of the paintings.

Today only 21 painted lunettes have survived. They are almost all of the same size, e.g. about 2.20 m high and 3.35 m wide, and they were designed in monochrome



Fig. 49 Documentazione fotografica preliminare al restauro.

Fig. 49 Photographic survey before restoration.

with green earths.¹⁵

The technique used can be reduced to the *mezzo fresco*, since we can see the incisions traced through the use of a metal tip directly on the last plaster layer almost dry, on which the artists subsequently applied the pigments diluted with water. The backgrounds and the figures were traced with green earth, the outlines with thick black signs, the highlights obtained mainly with white lead. To describe the technique of these works it is important to understand their current state of conservation. As these paintings were not carried out using the fresco technique, the phenomenon of carbonation has occurred only partially, making the works much less durable and consequently more prone to deterioration.

Given that the first three lunettes did not survive, of which we do not know the subject even by documentation, we will describe the cycle starting from the fourth scene, proceeding from the left to the right. Today the state of deterioration of the first part of the cycle that has not been restored yet—from the 4th to the 14th lunette—is such that it does not allow us to see anything. However, we know the subject of almost all paintings, thanks to the bibliography or because they were recovered in the 1950s restoration work.¹⁶ Moreover, the paintings were accompanied by a scroll below that commented the representation in Latin, some of which can still be read.



Fig. 50 (in alto) *Francesco accoglie Chiara* dopo il restauro.

Fig. 50 (top) *Francis meets Claire* after restoration.

Fig. 51 (in basso) *Prova del fuoco* dopo il restauro.

Fig. 51 (bottom) *The proof of fire*, after restoration.





Fig. 52 (in alto) Francesco riceve le stimmate dopo il restauro.

Fig. 52 (top) Francis receives the Stigmata, after restoration.

Fig. 53 (in basso) Benedizione dei confratelli dopo il restauro.

Fig. 53 (bottom) The Blessing of the Brothers after restoration.





Il ciclo rappresenta:

4. *Colloquio tra Cristo e Francesco nella chiesa di San Damiano.*
5. *Imprigionamento di Francesco da parte del padre.*
6. *Francesco si spoglia dei suoi abiti e viene coperto dal vescovo.*
7. *Francesco tra i lebbrosi.*
8. *Vestizione dei primi compagni di Francesco.*
9. *Visione di papa Innocenzo III.*
10. *Papa Innocenzo III approva la regola di Francesco.*
11. *La Divina Provvidenza invia un angelo ai confratelli.*
12. *Visione del Beato Pacifico.*
13. *San Francesco appare a sant'Antonio.*
14. *Le tentazioni di san Francesco.*
15. *Francesco accoglie Chiara a Santa Maria degli Angeli (fig. 50). Sotto al protiro della chiesa di Santa Maria degli Angeli, Francesco e i suoi fratelli accolgono Chiara e le consorelle, le quali sono tutte inginocchiate a destra. Il cartiglio che Muraro poteva vedere non è più visibile oggi.*
16. *Creazione del terzo ordine.* La pittura versa in pessimo stato. Si intravedono due gruppi di persone inginocchiate ai piedi di un altare.
17. *La Vergine appare a Francesco.* Anche questa scena è pressoché illeggibile, né si conserva l'iscrizione. A sinistra pare di vedere Francesco inginocchiato, a destra la figura di Maria.
18. *Dubbio tormentoso (?).* Le uniche parole superstiti "Spiritu profetico" non sono di aiuto all'identificazione del soggetto della scena, molto deteriorata. Si intravede il Santo a sinistra e un'arcata rinascimentale a destra.
19. *Prova del fuoco.* Pur conservandosi la cromia in cattivo stato, i segni dell'incisione ci permettono di ricostruire la dinamica della scena. Una grande fiamma al centro fa fuggire un islamico a destra, mentre Francesco se ne avvicina senza timore (fig. 51).
20. *Francesco rifiuta le ricchezze del sultano d'Egitto.* Il sultano si alza dal trono a destra e manda a offrire doni e ricchezze a Francesco. Il Santo, raffigurato sulla sinistra con un confratello, rifiuta ogni cosa. Il cartiglio recita: "PECUNIAE QUANTITATEM HAUD PARVAM MULTAQ PRECIOS SOLDANO OBLATAM VERUS TERRENOUM CONTEMPTOR VELUT LUTUM RERUM...".
21. *Il matrimonio mistico di Francesco con la Povertà.* L'affresco fu strappato nel corso del restauro del 1958 e si conserva oggi presso i depositi della Soprintendenza. La scena si divideva sui due pennacchi soprastanti l'arco gotico del portale. Sullo sfondo di un bel brano di paesaggio, la Povertà a sinistra e Francesco a destra salgono verso la sommità del portale per scambiarsi l'anello. Nello spazio tra i due sono riportati alcuni versi danteschi del *Paradiso*.
22. *Francesco riceve le stigmate.* Come voluto dall'iconografia classica, sullo sfondo del monte Averna, Francesco esibisce le sue mani per ricevere da un angelo i segni della Passione e Crocifissione. In

The cycle represents:

4. Conversation between Francis and Christ in the church of San Damiano.
5. Imprisonment of Francis by his father.
6. Francis strips himself of his cloths and is covered by the bishop.
7. Francis among the lepers.
8. Dressing of the first companions of Saint Francis.
9. Vision of Pope Innocent III.
10. Pope Innocent III approves the Rule of Francis.
11. Divine Providence sends an angel to the brothers.
12. Vision of Blessed Pacific.
13. Saint Francis appears to Saint Anthony.
14. The Temptation of Saint Francis.
15. Francis welcomes Clare in Santa Maria degli Angeli (fig. 50). Under the porch of the church of Santa Maria degli Angeli, Francis and his brothers are welcoming Clare and her sisters, who are all kneeling on the right. The scroll that Muraro could see is not visible any more.
16. Creation of the third order. This painting is in a very bad state. Just two groups of people kneeling at the foot of an altar can be distinguished.
17. The Virgin appears to Francis. This scene is almost unreadable, neither can we read the inscription. On the left, there seems to be Francis kneeling, on the right the figure of Mary.
18. Troublesome doubt (?). The only surviving words "Spiritu profetico" are not helpful in the identification of the subject of this scene, very deteriorated. We can see the Saint on the left and a Renaissance arcade on the right.
19. Test of fire. While the colour scheme is preserved in poor condition, the incision signs enables us to reconstruct the dynamics of the scene. A large flame in the centre makes an Islamic escape on the right, while Francis approaches it without fear (fig. 51).
20. Francis refuses the wealth from the Sultan of Egypt. The sultan is on a throne on the right and offers gifts to Francis. The Saint, represented on the left with a brother, refuses everything. The cartouche says: "PECUNIAE QUANTITATEM HAUD PARVAM MULTAQ PRECIOS SOLDANO OBLATAM VERUS TERRENOUM CONTEMPTOR VELUT LUTUM RERUM...".
21. The Mystic Marriage of Francis with Poverty. The fresco was torn during the restoration in 1958 and is preserved today at the Superintendency deposits. It was divided into two pendentives overlying the Gothic arch of the portal. With a beautiful piece of landscape in the background, Poverty on the left and Francis on the right lead up to the tip of the portal to exchange the ring. In the triangular space between the two are some verses of Dante's *Paradiso*.
22. Francis receiving the stigmata. According to the traditional iconography, in the background of Mount Averna, Francis performs his hands to get the signs of the Passion and Crucifixion from an angel. In the



secondo piano a sinistra, san Bonaventura è intento a scrivere. L'iscrizione cita: "In etruviae regione sacro in monte alvernae a Christo santus Franciscus stigmatibus insignitur" (fig. 52).

23. *Benedizione dei confratelli*. In una ben calibrata struttura compositiva, Francesco chiama al suo capezzale i fratelli per benedirli prima della morte. Il frate che a sinistra si inginocchia e riceve la benedizione è san Bernardino. La didascalia è completa: "FRATIBUS OMNIBUS PRESENTIBUS ET ABSENTIBUS FRANCISCUS MORTI IAM PROXISUM CANCELLATIS MANIBUS BENEDIXIT" (fig. 53).

24. *Morte di Francesco*. Un gruppo di secolari e religiosi si stringe attorno al cataletto, e ai lati di questo due si inginocchiano pregando per Francesco. Nel cartiglio si legge: "LACRIMABANTUR FILII... TIONE AMABILIS PATRIS... SED NON MODICA REPLEBANTUR LETICIA".

Seguivano altre cinque lunette che conosciamo solo per via documentaria, in quanto sono interamente andate perdute.

Stato di conservazione e restauro

Abbiamo già accennato alle numerose traversie e interventi di recupero passati, i quali sottintendono una turbolenta storia conservativa delle opere, esposte da sempre, benché non in maniera diretta, alle intemperie e negli scorsi decenni anche a un traffico veicolare intenso. Negli ultimi anni, la situazione delle pitture era giunta a un livello di oscuramento tale da farle reputare perdute.

Nel 2011 l'IVBC ha avanzato, in via sperimentale, il restauro di una lunetta - in fattispecie la numero 23 raffigurante *La morte di san Francesco* (fig. 48) - affinché si potesse stimare il livello di sussistenza delle opere e proporre una metodologia aggiornata di recupero delle stesse. È stato effettuato, in quell'occasione, uno studio dello stato di conservazione e la sperimentazione di diverse tecniche di pulitura, di consolidamento e di protezione della pittura murale considerata.

Le indagini scientifiche svolte per investigare sulla tecnica esecutiva e sulle condizioni di conservazione hanno confermato la presenza di molti sali sviluppatisi sulle superfici a causa dell'interazione dell'umidità aerea con l'inquinamento atmosferico tipico dei centri urbani. Oltre ai solfati, si sono trovate tracce di nitriti e fluoruri, forse relazionati a restauri antecedenti il nostro.

Le stesse analisi hanno accertato la diffusione cospicua di sali solfati anche all'interno dell'intonaco, fatto che induce a pensare all'impiego di gesso all'interno delle malte costituenti.

background on the left, Saint Bonaventure is busy writing. The inscription says: "In etruviae regione sacro in monte alvernae a Christo santus Franciscus stigmatibus insignitur" (fig. 52).

23. *Blessing of the brothers. In a well-balanced composition, Francis calls his brothers to his bedside to bless them before his death. The left-hand monk who kneels and receives the blessing is Saint Bernardino. The caption is complete: "FRATIBUS OMNIBUS PRESENTIBUS ET ABSENTIBUS FRANCISCUS MORTI IAM PROXISUM CANCELLATIS MANIBUS BENEDIXIT" (fig. 53).*

24. *Death of Francis. A group of secular and religious people gathers around the deathbed, and two of them kneel on the sides in the act of praying for Francis. The scroll says: "LACRIMABANTUR FILII... TIONE AMABILIS PATRIS... SED NON MODICA REPLEBANTUR LETICIA".*

Five other lunettes followed, but we know them only via documentation, as they were completely lost.

State of conservation and restoration

We have already alluded to the many hardships and recovery works occurred in the past, which suggest a turbulent history of conservation for these works, always exposed to the elements, even if not directly, and in recent decades to vehicle traffic. In recent years, the situation of these paintings had reached a level of darkening such that we believed that they had been lost.

In 2011, as an experiment, the IVBC advanced the restoration of one lunette - number 23 depicting the Death of Saint Francis (fig. 48) - in order to understand the level of subsistence of the works and to propose an updated methodology to restore the cycle. In that occasion, a study was carried out about the state of conservation as well as the experimentation of different techniques of cleaning, consolidation and protection on the considered mural painting.

The scientific analyses carried out to investigate on the technique confirmed the presence of many salts, which developed on the surface due to the interaction of the moisture with air pollution typical of urban centres. In addition to sulphates, traces of nitrites and fluorides were found, perhaps related to prior restoration works.

The same tests pointed out the large diffusion of sulphate salts also inside the plaster, which suggests the use of chalk as mortar constituent.



Fig. 54 Dry cleaning of the painted surface.

Prima del restauro, le lunette apparivano totalmente offuscate (fig. 49): la cortina di depositi superficiali coesi e non che si era venuta a creare in superficie impediva totalmente la visione delle opere. Oltre a ciò, era necessario intervenire repentinamente per evitare ulteriori cadute di pellicola pittorica dovute al rigonfiamento dei sali e ai conseguenti stress meccanici subiti dagli intonaci.

In seguito al successo del recupero della lunetta numero 23, nel 2014 si sono intrapresi gli interventi di restauro in altre 8 lunette, dalla numero 15 alla numero 24 (eccettuando la 22 che non è più *in situ*).

Va indubbiamente premesso che il degrado della pellicola pittorica ha raggiunto una situazione tale da comprometterne la leggibilità dal punto di vista cromatico. Non potremmo mai recuperare le immagini così com'erano in origine rifinite, in quanto l'umidità, la mano dell'uomo e l'inquinamento si sono ostilmente opposti alla loro conservazione. Tuttavia, anche se quanto ci è pervenuto è un complesso di opere ormai scarse, in alcuni casi quasi allo stato di sinopia, è indubbio che un loro recupero sia fortemente significativo per lo studio della storia dell'arte quattrocentesca a Padova.

Preliminarmente al restauro, si è avanzata un'attenta campagna fotografica e grafica per testimoniare lo status quo antecedente i nostri interventi (fig. 49).

In primo luogo, le parti pericolanti sono state velinate e si è intervenuti localmente con un preconsolidamento con nanocalci. In secondo luogo, si è avanzata la

Before our intervention, the lunettes were totally blurred (fig. 49): the curtain of non-cohesive and cohesive surface deposits on the surface prohibited completely the vision of the works. In addition, it was necessary to intervene abruptly to prevent further falls of the paint film due to the swelling of the salts and to the consequent stress suffered by the plaster.

Thanks to the successful results of the restoration of lunette number 23, in 2014 we implemented the restoration of another 8 lunettes, e. g. from number 15 to 24 (excepting number 22 that is no longer in situ).

We certainly should comment that the deterioration of the paint film has reached such a point that legibility from a chromatic point of view is totally affected. We could never have retrieved the images as they were originally, as humidity, the human hand and pollution have hostilely opposed themselves against their conservation. However, even if what has survived is a sparse group of works, sometimes almost in the state of a sinopia, there is no doubt that the recovery of these works is very significant for the study of 15th-century art history of Padua.

Before our intervention, we first advanced a careful photographic and graphic campaign to witness the status quo prior to our interventions (fig. 49).

Firstly, the unsafe parts were faced and locally pre-consolidated by nano-limestone. Secondly, cleaning of the painted surfaces was advanced (figs. 55 and 56).



Figg. 55 e 56 Test e pulitura della superficie pittorica.



Figs. 55 and 56 Cleaning tests and operations on the painted surface.

Lunette number 23 helped to study an appropriate cleaning approach of the other works, having experienced here washing with deionized water and surfactant, and also compresses with ammonium carbonate. The methodology deemed to be the most appropriate consisted in an accurate mechanical dusting through the use of brushes and Wishab sponges (fig. 54), and thereafter the treatment of the painted surfaces with ion exchange resins. The surface crystallizations of salts were removed by ion exchange anionic resins, while the surface finish was achieved by use of cationic resins.

The detachments of the plaster were filled with special hydraulic mortars. The gaps were compensated with a mixture of lime and marble dust to achieve a finish similar to the original context.

Retouching was done by watercolour with the dotting technique (fig. 57). The intervention of chromatic reintegration was limited to the areas in which some traces of colour persisted.

Finally, through FTR tests we made sure of the elimination of the sulphate salts from the painted surfaces, thus to proceed with the consolidation of the surfaces with ethyl silicate.

Our restoration was extended also to the Gothic portal to the church in brick and terracotta.





Fig. 57 (pagina precedente) Ritocco pittorico della lunetta raffigurante *Francesco accoglie Chiara a Santa Maria degli Angeli*.

Fig. 57 (opposite page) Retouching phase on the lunette Francis meets Clare at St. Mary's of the Angels.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Documentazione fotografica: Dino Chinellato

Analisi scientifiche: Enrico Fiorin

Restauratore: Giovanna Pellizzari

Collaboratori restauratori: Laura Astegno, Salma Hasan

Allievi: Maria Elisa Bortignon, Adriana Butera, Elena

Carluccio, Sara Choukri, Ottavia Durante, Lucia Favero, Sara

Magnetti, Eleonora Moro, Alfredo Pante, Monica Rovea,

Ester Tromboni, Melissa Vardanega, Marina Vece, Riccardo

Vettraino, Anna Zulian

Stagisti SUPSI: Moana Muschietti, Meret Louise

Handenschild, Lionel Berger

Si ringrazia SILTEA per la collaborazione nella sperimentazione delle nanotecnologie

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Photographic documentation: Dino Chinellato

Scientific analyses: Enrico Fiorin

Restorer: Giovanna Pellizzari

Operators: Laura Astegno, Salma Hasan

Students: Maria Elisa Bortignon, Adriana Butera, Elena

Carluccio, Sara Choukri, Ottavia Durante, Lucia Favero, Sara

Magnetti, Eleonora Moro, Alfredo Pante, Monica Rovea, Ester

Tromboni, Melissa Vardanega, Marina Vece, Riccardo

Vettraino, Anna Zulian

SUPSI trainees: Moana Muschietti, Meret Louise

Handenschild, Lionel Berger

We thank SILTEA for their cooperation in the experimentation of the nanotechnologies



- ¹ La lapide tombale di Baldo e Sibilia si trova oggi nella chiesa di Santa Maria della Neve. Cfr. CLAUDIO BELLINATI, *Hospitale Sancti Francisci*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE FRANCESCANI DI PADOVA (cur.), *Il complesso di San Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, Signum edizioni, Padova, 1983, p. 16.
- ² In questo secondo chiostro vi sono pitture di Daniel van den Dyck, cfr. MAURO LUCCO (cur.), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo I, Milano, Electa, 2000, p. 159.
- ³ Il pittore bolognese Pier Antonio Torri aveva realizzato a Padova un ciclo di pitture murali celebranti le storie cittadine presso la loggia della Gran Guardia. L'attribuzione al Torri fu avanzata da FRANCESCO CESSI, *San Francesco Grande*, in CLAUDIO BELLINATI, LIONELLO PUPPI, *Padova. Basiliche e chiese*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975, p. 211, il quale la deriverebbe dall'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi. A dire la verità, la quotazione dell'Orlandi è inappropriata, in quanto quest'ultimo scriveva: "Pietro Antonio Torre Bolognese della scuola dell'Albano, dipinse due quadri a fresco della vita di S. Antonio di Padova nella parte minore del portico di S. Francesco, e fuori della Patria mostrò il suo valore; Fiorì nel 1655." Cfr. PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Napoli, 1763, p. 362. Di fatto sono citate solo due pitture, e non un intero ciclo di affreschi. L'equivoco si crea anche in rispetto al luogo: non erano collocate nel chiostro interno, ma nel portico esterno, probabilmente nel lato minore distrutto successivamente. Le pitture di San Francesco non spettano al Torri neanche in PIER LUIGI FANTELLI, *Torri Pier Antonio*, voce del "Dizionario biografico degli artisti", e in MAURO LUCCO (cur.), *Pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo II, Milano, 2001, p. 881.
- ⁴ A sottolinearlo per primo fu MAURO COVA (ed.), *Il chiostro di San fermo a Verona. Il restauro degli affreschi*, Verona, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici delle province di Verona Vicenza Rovigo, 1999, in specie pp. 15-18.
- ⁵ Per non dilungarci proponiamo il confronto, tra le scene padovane del miracolo della mula (nel presbitero del santuario al Frassinò), la tempesta, la predica ai pesci, il demonio che tenta di strangolare Antonio, la predica di Limoges o miracolo della grandine, il trasporto di Antonio entro le mura di Padova, il miracolo del buon amministratore con le corrispettive presso il Santuario di Peschiera studiate da STEFANO LODI, *Propaganda religiosa e devozione nel Seicento: appunti sulla decorazione affrescata nella chiesa e nel convento del Frassinò*, in STEFANO LODI, GIAN MARIA VARANINI, *La Madonna del Frassinò a Peschiera del Garda. Cinquecento anni di storia e d'arte*, Sommacampagna, Cierre edizioni, 2010, pp. 167-187.
- ⁶ Da ciò qualcuno ha desunto che il ciclo abbia avuto almeno due fasi di lavorazione. È stato supposto che almeno le lunette con il Corteo funebre di sant'Antonio e con Il Santo che protegge Padova dai nemici possano essere parte di un secondo intervento. Cfr. CARLA MAISTRELLO, *Gli affreschi del Sei e Settecento nelle chiese di Padova*, Trento, Edizioni del Faro, 2012, pp. 69-75. Quest'ipotesi non dà spiegazione della parziale muratura – e conseguente celamento delle pitture – della prima lunetta citata. Ci pare, più verosimilmente, che la data del 1705 sia riferita al rifacimento del portale stesso. Le due lunette in causa, di fatto, hanno una composizione e fattura assimilabile di nuovo ai Muttoni, come da confronti stilistici con gli altri conventi citati.
- ⁷ Per decifrare la maggior parte degli episodi ci siamo avvalsi di VERGILIO GAMBOSO (cur.), *Vita prima di S. Antonio o «Assidua»* (c. 1232), Padova, edizioni del Messaggero, 1995. VERGILIO GAMBOSO (cur.), *Officio ritmico e Vita secunda. Giuliano da Spira*, Padova, edizioni del Messaggero, 1985. VERGILIO GAMBOSO (cur.), «*Liber miraculorum*» e altri testi medievali, Padova, edizioni del Messaggero, 1997. BERNARDINO PIANZOLA, *Vita, miracoli e privilegi dell'insigne A. Antonio di Padova espressi in 40 rami*, Venezia, Piccotti, 1827. ANGELICO DA VICENZA, *La vita di Sant'Antonio di Padova*, Remondini, Bassano, 1748.
- ⁸ Cfr. ANTONIO SARTORI, *L'altare del Sardi in San Francesco di Padova*, Memorie della Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti, XXVII, 1964-65, pp. 529-559. È questo il contributo monografico di maggior rilievo rinvenuto circa l'altare.
- ⁹ L'iscrizione è registrata anche in OTTAVIO FERRARI, JOHANN FABRICIUS, *Opera Varia: Prolusiones, Epistolas, Formulas ad*
- ¹ The tombstone of Baldo and Sibilia is now in the church of Santa Maria della Neve. See CLAUDIO BELLINATI, *Hospitale Sancti Francisci*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE FRANCESCANI DI PADOVA (ed.), *Il complesso di San Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, Signum edizioni, Padova, 1983, p. 16.
- ² In this second cloister, there are paintings by Daniel van den Dyck, cf. MAURO LUCCO (ed.), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, vol. I, Milano, Electa, 2000, p. 159.
- ³ The Bolognese painter Pier Antonio Torri made a series of murals celebrating the city's history at the Loggia della Gran Guardia in Padua. The attribution to Torri was advanced by FRANCESCO CESSI, *San Francesco Grande*, in CLAUDIO BELLINATI, LIONELLO PUPPI, *Padova. Basiliche e chiese*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975, p. 211, who took it from Orlandi's *Abecedario pittorico*. To tell the truth, the quotation from Orlandi is inappropriate, as the latter wrote: "Pietro Antonio Torre of the Bolognese school of Albano painted two paintings in fresco of the life of St. Anthony of Padua in the minor part of the porch of St. Francis, and out of the country showed his value; He flourished in 1655." Cf. PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Napoli, 1763, p. 362. In fact, he mentioned only two paintings, and not a full cycle of frescoes. The misunderstanding concerns also the place: they were not placed in the inner cloister, but in the outside porch, probably in the smaller side then destroyed. The paintings of St. Francis are not attributed to Torri either in: PIER LUIGI FANTELLI, *Torri Pier Antonio*, entry "Dizionario biografico degli artisti", and in MAURO LUCCO (ed.), *Pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo II, Milano, 2001, p. 881.
- ⁴ The first to write about this was MAURO COVA (ed.), *Il chiostro di San fermo a Verona. Il restauro degli affreschi*, Verona, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici delle province di Verona Vicenza Rovigo, 1999, especially pages 15-18.
- ⁵ Not to draw out, we suggest the comparison between the Paduan scenes of the miracle of the mule (in the chancel of the Frassinò Sanctuary), of the storm, of the preaching to the fish, of the devil who tries to strangle Anthony, of the sermon in Limoges or miracle of the hail, of the transport of Anthony within the walls of Padua, of the miracle of the good administrator with the corresponding ones at the Sactuary in Peschiera studied by STEFANO LODI, *Propaganda religiosa e devozione nel Seicento: appunti sulla decorazione affrescata nella chiesa e nel convento del Frassinò*, in STEFANO LODI, GIAN MARIA VARANINI, *La Madonna del Frassinò a Peschiera del Garda. Cinquecento anni di storia e d'arte*, Sommacampagna, Cierre edizioni, 2010, pp. 167-187.
- ⁶ Because of the two dates, someone has deduced that the cycle could have been made up of at least two working stages. It was suggested that at least the lunettes with the Funeral Procession of Saint Anthony and The Saint protecting Padua from the enemies could be part of a second intervention phase. Cf. CARLA MAISTRELLO, *Gli affreschi del Sei e Settecento nelle chiese di Padova*, Trento, Edizioni del Faro, 2012, pages 69-75. This hypothesis does not explain the partial brick-in oand subsequent concealment of the first lunette of the two mentioned. It is more likely that the date 1705 is related to the reconstruction of the portal. The two lunettes in question, in fact, have a composition and technique again approachable to the Muttonis, as can be seen from stylistic comparisons with the other convents.
- ⁷ To decipher most of the episodes we used VERGILIO GAMBOSO (cur.), *Vita prima di S. Antonio o «Assidua»* (c. 1232), Padova, edizioni del Messaggero, 1995. VERGILIO GAMBOSO (cur.), *Officio ritmico e Vita secunda. Giuliano da Spira*, Padova, edizioni del Messaggero, 1985. VERGILIO GAMBOSO (cur.), «*Liber miraculorum*» e altri testi medievali, Padova, edizioni del Messaggero, 1997. BERNARDINO PIANZOLA, *Vita, miracoli e privilegi dell'insigne A. Antonio di Padova espressi in 40 rami*, Venezia, Piccotti, 1827. ANGELICO DA VICENZA, *La vita di Sant'Antonio di Padova*, Remondini, Bassano, 1748.
- ⁸ Cfr. ANTONIO SARTORI, *L'altare del Sardi in San Francesco di Padova*, Memorie della Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti, XXVII, 1964-65, pp. 529-559. This is the most important monographic writing found about the altar.
- ⁹ The inscription is recorded also in OTTAVIO FERRARI, JOHANN FABRICIUS, *Opera Varia: Prolusiones, Epistolas, Formulas ad*



- capienda Doctoris, Wolfenbuttelii, Sumptibus Godofredi Freytagii Bibliopolae, 1711, pp. 593-594.
- ¹⁰ Cfr. SARTORI, *L'altare del Sardi...* cit., pp. 546-558. Il Sartori riporta tutti i documenti reperiti riguardo la costruzione dell'altare.
- ¹¹ Ci si riferisce a BERNARDINO SCARDEONE, *De Antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, Basilea, 1560, pp. 370-371. Una buona traduzione della biografia dello Squarcione redatta in latino da Scardeone è fornita da MARCO COLLARETA, *La "vita" di Francesco Squarcione di Bernardino Scardeone*, in ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO (cur.), *Francesco Squarcione. Pictorum Gymnasiarcha Singularis. Atti delle giornate di studio*, Padova, 10-11 febbraio 1998, Padova, Il Poligrafo, 1999, pp. 31-32.
- ¹² Il ciclo è ritenuto dello Squarcione da parte di Ridolfi, Lanzi, Muraro. Per quest'ultimo autore vedi nota 14. Ridolfi menziona appena il ciclo di San Francesco, spiegando in genere la prassi di Squarcione di dividere le commissioni ai suoi numerosi allievi. Cfr. CARLO RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, Venezia, Sgauri, 1648, p. 68. Il Lanzi, che poteva vedere solo le 5 lunette oggi distrutte (le altre, cioè quelle che vediamo noi oggi, al suo tempo erano scialbate), appoggiava l'idea della scuola dello Squarcione in base a un'analisi stilistica. Cfr. LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Firenze, Piazzini, 1834, vol. 3, p. 26. Fiocco invece rifiutò di attribuirli a Squarcione, pittore che egli non stimava capace nemmeno di avere la grande bottega che la critica gli ha sempre affiancato, con 137 allievi. Cfr. GIUSEPPE FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna, 1927, p. 134. Qualcun altro ritiene persino che l'attuale serie di lunette visibile nel sottoportico non corrisponda con quella effettivamente realizzata dallo Squarcione, che invece sarebbe da limitarsi alle cinque pitture a lato della chiesa successivamente demolite, rifiutando così l'attribuzione allo Squarcione del ciclo frontale in discussione. Cfr. SARTORI, *L'altare del Sardi...* cit., p. 532, dove si riporta un testo di Giacomo Ferretto che parla di cinque lunette dello Squarcione, una sola abbastanza apprezzabile, che sono le stesse che cita il Lanzi (il quale invece non poteva vedere il ciclo nella parte frontale in quanto coperto dallo scialbo). Cfr. anche CESSI, *San Francesco Grande...* cit., p. 211. Anche ANDREA DE MARCHI, *Problemi aperti su Squarcione pittore e sui romagnoli a Padova*, in (cur.), *Francesco Squarcione...* cit., p. 116, il quale ritiene l'attribuzione un equivoco.
- ¹³ Riportato da GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, Padova, Seminario, 1780, pp. 169-171.
- ¹⁴ Michelangelo Muraro ha dedicato molti sforzi allo studio del ciclo. Cfr. MICHELANGELO MURARO, *A cycle of frescoes by Squarcione in Padova*, in "Burlington Magazine", III, 1959. MICHELANGELO MURARO, *Donatello e Squarcione, proposta per un'esposizione sul Rinascimento a Padova*, in *Donatello e il suo tempo*, atti dell'8° Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze-Padova, 25 settembre - 1 ottobre 1966, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1968. MICHELANGELO MURARO, *Francesco Squarcione, pittore "umanista"*, in LUCIO GROSSATO (cur.), *Da Giotto a Mantegna*, Milano, Electa, 1974. MICHELANGELO MURARO, *Un ciclo di pitture murali di Francesco Squarcione a Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", L, n. 2, 1961. In quest'ultimo scritto si ripercorrono le vicende conservative del ciclo.
- ¹⁵ Lo stesso Vasari raccomandava questa pratica, di cui si potevano riscontrare altri esempi nella stessa Padova, quali la scomparsa serie di uomini illustri dipinta da Paolo Uccello a casa Vitaliana. MURARO, *Un ciclo di pitture murali di Francesco Squarcione a Padova...* cit., p. 10.
- ¹⁶ Per l'identificazione delle prime lunette non restaurate, rimandiamo direttamente a *ivi*, pp. 14-35, dove sono ampiamente descritte le scene. Qui descriviamo più in dettaglio solo le lunette restaurate dall'IVBC nel 2014 e oggi visibili proprio grazie al restauro.
- capienda Doctoris, Wolfenbuttelii, Sumptibus Godofredi Freytagii Bibliopolae, 1711, pages 593-594.
- ¹⁰ Cf. SARTORI, *L'altare del Sardi...* Op. cit., pp. 546-558. Sartori reports all found documents about the construction of the altar.
- ¹¹ We refer to BERNARDINO SCARDEONE, *De Antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, Basilea, 1560, pp. 370-371. A good translation of Scardeone's biography, written in Latin, is reported by MARCO COLLARETA, *La "vita" di Francesco Squarcione di Bernardino Scardeone*, in ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO (ed.), *Francesco Squarcione. Pictorum Gymnasiarcha Singularis. Atti delle giornate di studio*, Padova, 10-11 febbraio 1998, Padova, Il Poligrafo, 1999, pages 31-32.
- ¹² The cycle is believed to be Squarcione's by Ridolfi, Lanzi, Muraro. For Muraro's writings see note n. 14. Ridolfi just mentioned the cycle at St. Francis's, and explained that in general Squarcione divided the commissions among his numerous pupils. Cf. CARLO RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, Venezia, Sgauri, 1648, p. 68. Lanzi, who could see only the five lunettes that have not currently survived (the other ones, those that we can see today, at his time were covered with whitewash), confirmed the idea of an intervention by Squarcione's workshop. Cf. LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Firenze, Piazzini, 1834, vol. 3, p. 26. Fiocco refused to attribute them to Squarcione, who he did not estimate even able to lead the great workshop that criticism has always flanked to him, with 137 students. See GIUSEPPE FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna, 1927, p. 134. Someone believes that the current series of lunettes visible in porch is not the same as the one realized by Squarcione, which was located to the West of the church and later demolished, thus refusing the attribution to Squarcione of the lunettes that we are discussing here. Cf. SARTORI, *L'altare del Sardi...* op. cit., p. 532, where a text by Giacomo Ferretto is quoted, which speaks of five lunettes by Squarcione, only one quite appreciable. Cf. CESSI, *San Francesco Grande...* op. cit., p. 211. See also ANDREA DE MARCHI, *Problemi aperti su Squarcione pittore e sui romagnoli a Padova*, in ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO (ed.), *Francesco Squarcione...* Op. cit., Padova, Il Poligrafo, 1999, p. 116, who thinks this attribution is a misinterpretation.
- ¹³ Quoted by GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, Padova, Seminario, 1780, pp. 169-171.
- ¹⁴ Michelangelo Muraro dedicated a lot of studies to this cycle. Cf. MICHELANGELO MURARO, *A cycle of frescoes by Squarcione in Padova*, "Burlington Magazine", III, 1959. MICHELANGELO MURARO, *Donatello e Squarcione, proposta per un'esposizione sul Rinascimento a Padova*, in *Donatello e il suo tempo*, atti dell'8° Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze-Padova, 25 settembre-1 ottobre 1966, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1968. MICHELANGELO MURARO, *Francesco Squarcione, pittore "umanista"*, in LUCIO GROSSATO (cur.), *Da Giotto a Mantegna*, Milano, Electa, 1974. MICHELANGELO MURARO, *Un ciclo di pitture murali di Francesco Squarcione a Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", L, n. 2, 1961. In the last paper he retraced the conservative stories of this cycle.
- ¹⁵ Vasari himself recommended this practice, of which other examples could be found in the same Padua, as the disappeared series of famous men painted by Paolo Uccello at the Vitaliana house. Cf. MURARO, *Un ciclo di pitture murali di Francesco Squarcione a Padova...* op. cit., p. 10.
- ¹⁶ For the identification of the first lunettes that have not been restored, refer directly to *ivi*, pp. 14-35, where the scenes are widely described. Here we will mention more in detail only the lunettes restored by the IVBC, today visible exactly because of the 2014 restoration works.



Bibliografia essenziale / Essential bibliography

- ASSOCIAZIONE CULTURALE FRANCESCANA DI PADOVA (cur.), *Il complesso di San Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, Padova, Signum, 1983
- CLAUDIO BELLINATI, LIONELLO PUPPI, *Padova. Basiliche e chiese*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975
- FRANCO BENUCCI, *Epigrafi e lastre tombali ora conservate nel chiostro di San Francesco Grande in Padova*, Padova, The Andromeda Society, 2005
- MARGARET BIGOTTO, Vicenza, in MAURO LUCCO (cur.), *Pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo I, Milano, 2000, pp. 257-326
- PIETRO BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova, 1795
- GIULIO BRESCIANI ALVAREZ, *Architettura a Padova*, Padova, ed. Il poligrafo, 1999, pp. 370-381
- FRANCESCO CESSI, *Gli scultori Allio (I)*, in "Padova e la sua provincia", n.s., 7 (1961), 7/8, pp. 9-11
- FRANCESCO CESSI, *San Francesco Grande*, in BELLINATI, PUPPI, Padova. Basiliche e chiese... cit., pp. 209-215
- MAURO COVA (cur.), *Il chiostro di San Fermo a Verona. Il restauro degli affreschi*, Verona, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici delle province di Verona Vicenza Rovigo, 1999
- ANGELICO DA VICENZA, *La vita di Sant'Antonio di Padova*, Remondini, Bassano, 1748
- MARCELLO DE CRESCENZO, *I dipinti squarcioneschi del portico di San Francesco Grande a Padova: storia, descrizione e proposta per un intervento di restauro*, tesi IVBC, 2012
- ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO (cur.), *Francesco Squarcione. Pictorum Gymnasiarcha Singularis. Atti delle giornate di studio*, Padova, 10-11 febbraio 1998, Padova, Il Poligrafo, 1999
- PIER LUIGI FANTELLI, *Padova 1650-1700*, in MAURO LUCCO (cur.), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo I, Milano, 2000, pp. 155-181
- PIER LUIGI FANTELLI, *Torri Pier Antonio*, voce del "Dizionario biografico degli artisti", in MAURO LUCCO (cur.), *Pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo II, Milano, 2001, pp. 881-882
- OTTAVIO FERRARI, JOHANN FABRICIUS, *Opera Varia: Prolusiones, Epistolae, Formulas ad capiendam Doctoris, Wolfenbuttelii, Sumptibus Godofredi Freytagii Bibliopolae*, 1711
- GIUSEPPE FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna, 1927
- FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *La decorazione in terra verde del chiostro dell'abbazia di Praglia*, in MARCO ROSSI, ALESSANDRO ROVETTA, *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Milano, Vita e pensiero, 1999
- FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *La grande decorazione nel Veneto*, in LUCCO, *Pittura nel Veneto...* cit., pp. 645-670
- VERGILIO GAMBOSO, *La vita del santo raccontata dai contemporanei*, Padova, Edizioni Messaggero, 2003
- VERGILIO GAMBOSO (cur.), «*Liber miraculorum*» e altri testi medievali, Padova, edizioni del Messaggero, 1997
- VERGILIO GAMBOSO (cur.), *Officio ritmico e Vita secunda. Giuliano da Spira*, Padova, edizioni del Messaggero, 1985
- VERGILIO GAMBOSO (cur.), *Vita prima di S. Antonio o «Assidua» (c. 1232)*, Padova, edizioni del Messaggero, 1995
- JAMES HALL, *Il dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1974, pp. 48-49
- GIOVAN BATTISTA LANCENI, *Ricreazione pittorica o sia notizia universale nelle chiese e luoghi pubblici della città e diocesi di Verona*, 1720, ristampa anastatica a cura di MARCO POLAZZO, Verona, 1986
- LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Firenze, Piazzini, 1834
- STEFANO LODI, GIAN MARIA VARANINI, *La Madonna del Frassino a Peschiera del Garda. Cinquecento anni di storia e d'arte*, Sommacampagna, Cierre edizioni, 2010
- MAURO LUCCO (cur.), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo I, Milano, Electa, 2000
- CARLA MAISTRELLO, *Gli affreschi del Sei e Settecento nelle chiese di Padova*, Trento, Edizioni del Faro, 2012
- GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico di belle arti*, Venezia, 1817
- MICHELANGELO MURARO, *A cycle of frescoes by Squarcione in Padova*, in "Burlington Magazine", III, 1959
- MICHELANGELO MURARO, *Donatello e Squarcione, proposta per un'esposizione sul Rinascimento a Padova*, in *Donatello e il suo tempo*, atti dell'8° Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze-Padova, 25 settembre-1 ottobre 1966, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1968
- MICHELANGELO MURARO, *Francesco Squarcione, pittore "umanista"*, in LUCIO GROSSATO (cur.), *Da Giotto a Mantegna*, Milano, Electa, 1974
- MICHELANGELO MURARO, *Un ciclo di pitture murali di Francesco Squarcione a Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", L, n. 2, 1961
- Omaggio a San Francesco 1182-1982*, Padova, Oratorio di S. Margherita, 16 maggio-13 giugno 1982, Padova, Antoniana, 1982
- ANTONIO PELLEGRINO ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Napoli, 1763
- CARLO PALUMBO-FOSSATI, *Gli architetti del Seicento Antonio e Giuseppe Sardi e il loro ambiente*, Bellinzona, ed. Salvioni, 1988
- BERNARDINO PIANZOLA, *Vita, miracoli e privilegi dell'insigne A. Antonio di Padova espressi in 40 rami*, Venezia, Piccotti, 1827
- PAOLA PIFFARETTI, *Giuseppe Sardi architetto ticinese nella Venezia del Seicento*, Bellinzona, ed. Salvioni, 1996
- CARLO RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, Venezia, Sgauri, 1648
- LUIGI RIZZOLI, *La Chiesa di San Francesco di Padova (a proposito di una recente pubblicazione)*, in "Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", 1921, pp. 5-15
- LUIGI RIZZOLI, *La costruzione della chiesa del chiostro e dell'ospitale di S. Francesco in Padova. Secondo i documenti del tempo (sec. XV)*, in "Atti e memorie sulla R. Accademia di Padova", vol. 36, Padova 1920, pp. 93-129
- LUIGI RIZZOLI, *Per l'inaugurazione della rinnovata chiesa di San Francesco nel VII centenario francescano, XXII-XXIX maggio MDCCCXXVII*
- GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, Padova, Seminario, 1780
- ANTONIO SARTORI, *L'altare dei Sardi in San Francesco di Padova*, in "Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere e arti", LXXVII, 1964-65, pp. 529-559
- BERNARDINO SCARDEONE, *De Antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, Basilea, 1560
- PIETRO SELVATICO, *Il pittore Francesco Squarcione. Studi storico-critici*, Padova, Tip. Cartallier e Sicca, 1839
- ANGELO VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1993

Oratorio di Santa Margherita

Progetti

Elementi architettonici
della navata e affreschi a
monocromo

Affresco del soffitto

Oratory of St. Margaret

Projects:

*Architectural elements of
the nave and fresco
paintings in monochrome*

Ceiling fresco





Il contesto

Prima dell'edificazione dell'ospedale, della chiesa e del convento di San Francesco avvenuta agli albori del XV secolo, il complesso dedicato a santa Margherita di Antiochia era il maggior centro religioso di questa contrada padovana. Esso fu fondato dai monaci muranesi di San Cipriano alla fine del XII secolo ed era considerato priorato. Negli anni Ottanta del 1500, al decadimento di detta abbazia, Santa Margherita passò nelle mani della nobile famiglia veneziana dei Gradenigo, che esercitò il giuspatronato su numerosi beni appartenuti a San Cipriano di Murano. Nel corso del XVIII secolo avvenne, per opera dei Gradenigo, la totale ricostruzione della chiesa di Santa Margherita nelle forme che ancora oggi si possono apprezzare.¹

La facciata (fig. 1) che si prospetta su Via San Francesco, a pochi passi da San Francesco Grande erta sul lato opposto, fu ideata dall'architetto veneziano Tommaso Temanza nel 1748. Sobrio esercizio dell'incipiente stile neoclassico, essa è concepita interamente col candore della pietra d'Istria. Presenta quattro colonne ioniche elevate su un liscio basamento e coronate da un alto attico. Al centro della facciata si apre un portale rastremato che conduce all'interno. L'intervento del Temanza, nel corso dei secoli, fu alternativamente oggetto di lodi² rivolte alla distinta eleganza foriera di novità in una città dominata dallo stile barocco, o di disapprovazioni in special modo legate alla forma "egizia" della porta d'accesso piuttosto che all'attico giudicato di eccessiva altezza³.

Sopra l'attico, si stagliano sul cielo le quattro statue delle virtù cardinali di Francesco Bonazza. Da sinistra a destra si vedono: la Prudenza che ha perso tutti i suoi attributi, probabilmente una serpe e uno specchio a giudicare dai resti visibili; la Giustizia che mostra la bilancia, ma le manca il braccio con cui reggeva la spada; la Fortezza, in elegante armatura, con in testa un

Fig. 1 Facciata dell'Oratorio di Santa Margherita disegnata da Tommaso Temanza nel 1748.

The context

Before the building of the hospital, church and convent of San Francesco at the beginning of the 15th century, the complex dedicated to Saint Margaret of Antioch was the main religious centre of this district of Padua. It was founded by the monks of St. Cyprian's of Murano in the late 12th century, and was considered a priorate. In the 1580s, when the above mentioned abbey fell, it passed into the hands of the Venetian noble family of the Gradenigos, who enjoyed the patronage of a large asset previously owned by Saint Cyprian's of Murano. During the 18th century, the Gradenigos promoted a total reconstruction of the church of Santa Margherita in the forms that we can still appreciate today¹.



The façade on Via San Francesco (fig. 1), a short distance from San Francesco Grande that stands on the opposite side, was designed by the Venetian architect Tommaso Temanza in 1748. A simple example of the incipient neo-classical style, it was designed entirely in white Istrian stone. It is composed of four Ionic columns raised on a simple base and crowned with a high attic. In the middle of the façade is a tapered portal that leads inside. Temanza's intervention was, over the centuries, alternately subject of praise² addressed to the distinguished elegance harbinger of novelty in a city dominated by the Baroque style, as well as of disapproval especially related to the "Egyptian" shape of the door and to the excessive height of the attic³.

On top, four statues of the cardinal virtues by Francesco Bonazza stand out on the sky. From left to right we can see: Prudence, who has lost all her attributes, perhaps a snake and a mirror judging from the visible remains; Justice with the scale, but the arm with which she was holding the sword is missing; Fortress in elegant armour, wearing a helmet with crest on her head and an iron

Fig. 1 Façade of St. Margaret's Oratory, designed by Tommaso Temanza in 1748.



elmo con cimiero e in mano una lancia ferrea; infine la *Temperanza*, intenta a versare con una brocca dell'acqua in un vaso.

Per tradizione, si attribuisce la settecentesca riprogettazione dell'oratorio a Domenico Rizzi, come riportato da Giannantonio Moschini nella sua guida di Padova⁴. Più di recente, si è proposto di identificare tale figura con l'architetto rococò Domenico Rossi, a cui subentrò più tardi il Temanza con uno stile fortemente nuovo per la facciata.⁵

All'interno la chiesa è impostata su un'unica navata rettangolare scandita ai lati da lesene ioniche e coperta da una volta a botte ribassata. Il soffitto è decorato al centro da un affresco di Giorgio Anselmi raffigurante *l'Apparizione dello Spirito Santo a santa Margherita*. Nelle pareti dell'aula si aprono due nicchie per lato che accolgono al loro interno quattro statue degli Evangelisti con i corrispettivi simboli, attribuite a Francesco e Antonio Bonazza⁶. A metà delle pareti laterali sono situati due altari con belle pale settecentesche di Giuseppe Nogari (*San Francesco di Paola nell'altare di sinistra*) e di Francesco Polazzo (*Fuga in Egitto nell'altare di destra*). Ciascun angolo dell'oratorio ospita quattro riquadri con piccoli affreschi monocromi raffiguranti putti che sostengono emblemi delle virtù religiose e morali.

Sul fondo dell'aula si innesta il presbiterio, il quale conserva sull'altare maggiore una pala con la gloria della Santa titolare di mano forse di Francesco Zugno, derivata dell'*Immacolata Concezione* del Ricci a San Vidal a Venezia⁷. Ai lati dell'altare maggiore si notano altri due teleri settecenteschi che celebrano le storie di santa Margherita: a destra la *Condanna di santa Margherita*, opera attribuita con largo consenso nuovamente al Fontebasso, e a sinistra il *Martirio di santa Margherita*, considerata della scuola di quest'ultimo pittore⁸ o di Andrea Urbani.

Tra il 2010 e il 2011 l'IVBC si è fatto carico del restauro di tutta l'aula della chiesa, recuperando in special modo i monocromi angolari e la volta dipinta.

spear; in the end, Temperance, intent on pouring water from a jug into a jar.

By tradition, the 18th-century design of the oratory is attributed to Domenico Rizzi, as reported by Giannantonio Moschini in his guidebook of Padua⁴. More recently, it was proposed to identify this figure with the rococo architect Domenico Rossi, whom Temanza would later replace with a strongly new style for the façade.⁵

Inside, the church consists of a single rectangular nave marked on the side by Ionic pilasters and closed by a low barrel vault on top. The ceiling is decorated with a fresco depicting the Apparition of the Holy Spirit to Saint Margaret by Giorgio Anselmi. On each wall of the nave there are two niches with the statues of the four Evangelists with their corresponding symbols by Francesco and Antonio Bonazza⁶. In the middle of the side walls are located two altars with beautiful 18th-century altarpieces by Giuseppe Nogari (Saint Francis of Paola on the left side), and by Francesco Polazzo (Flight to Egypt on the right side). Each corner of the oratory has four small squares with fresco paintings in monochrome, representing putti supporting the emblems of the religious and moral virtues.

*At the bottom of the nave is the chancel, where is preserved an altarpiece with the glory of the patron saint probably by Francesco Zugno, deriving from the Immaculate Conception by Ricci in San Vidal's Church in Venice⁷. On the sides of the main altar, we can see another two 18th-century canvases celebrating the stories of Saint Margaret: on the right is the *Condemnation of Saint Margaret*, with wide acceptance attributed once again to Fontebasso, and on the left the *Martyrdom of Saint Margaret*, considered by either his school⁸ or Andrea Urbani.*

Between 2010 and 2011 the IVBC restored most of the church nave, recuperating in particular the angular monochromes and the painted ceiling.

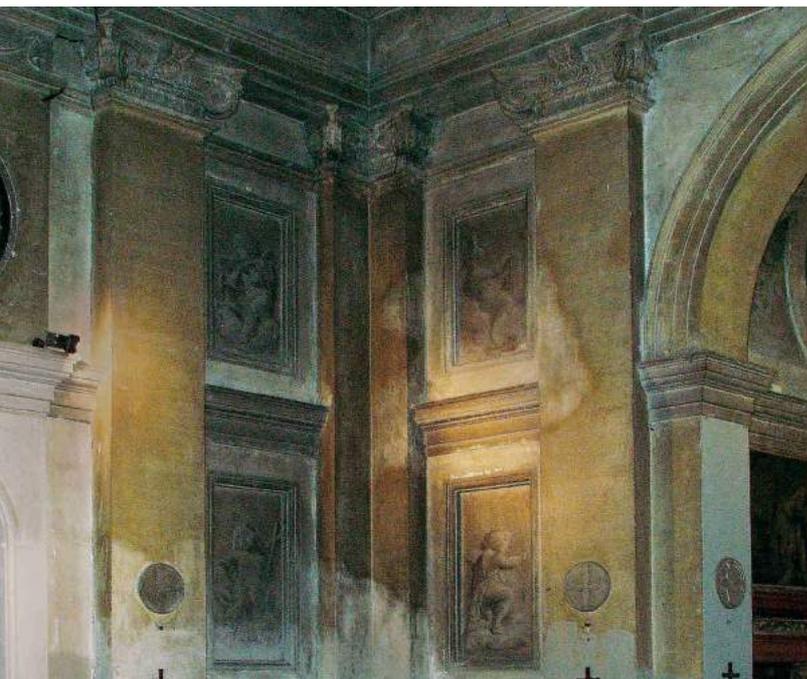


Fig. 2 Situazione conservativa dell'angolare B prima del restauro.

Fig. 3 Riquadro della Gloria prima del restauro.



Fig. 2 State of conservation of the corner B, before restoration.

Fig. 3 Picture of the Glory, before restoration.

Restauro degli elementi architettonici della navata e degli affreschi monocromi

2010

Una proposta iconografica e appunti per l'analisi tecnica

L'interno dell'aula dell'oratorio è scandito dalla presenza di alte lesene ioniche che sorreggono una trabeazione che percorre tutto il perimetro dell'edificio e raccorda le pareti con la volta. Negli angoli dell'edificio, negli spazi entro le lesene, l'architetto ricavò quattro cornici modanate a stucco entro cui ospitare piccole immagini ad affresco, che ravvivano la struttura architettonica e la arricchiscono di significato (fig. 24).

Questo intervento pittorico è attribuibile alla bottega di Francesco Fontebasso⁹. Pittore di origine veneziana, tra i maggiori allievi del Ricci, il Fontebasso ebbe modo di cimentarsi in molteplici occasioni con la pittura ad affresco sia di soggetto religioso sia di tema storico o mitologico. Considerato uno degli esponenti di rilievo del rococò veneto, la sua carriera culminò con l'elezione a presidente dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia. Il Fontebasso ha lasciato nello stesso ambiente almeno un'opera mobile: la tela conservata sulla parete destra del presbiterio con la *Condanna di santa Margherita d'Antiochia*¹⁰.

Restoration of the architectural elements in the nave and of the monochrome frescoes

2010

An iconographic proposal and notes for the technical analysis

The interior of the nave of the oratory is marked by the presence of high ionic pilasters supporting a trabeation that runs around the perimeter of the building and connects the walls with the vault. In each one of the corners of the building, in the space enclosed by the pilasters, the architect created four stucco-moulded frames within which are small frescoes, which enliven the architectural structure and enrich it with meaning (fig. 24).

This artistic intervention may be attributed to the workshop of Francesco Fontebasso⁹. Painter of Venetian origin, one of the main students of Ricci, Fontebasso had the opportunity to face with fresco painting on many occasions, both in religious subjects, and in historical or mythological themes. Considered one of the leading figures of the Venetian Rococo, his career culminated with his election as President of the Academy of Fine Arts in Venice. Fontebasso left at least one work in the same site, a painting preserved on the right wall of the chancel depicting the *Condemnation of Saint Margaret of Antioch*¹⁰.

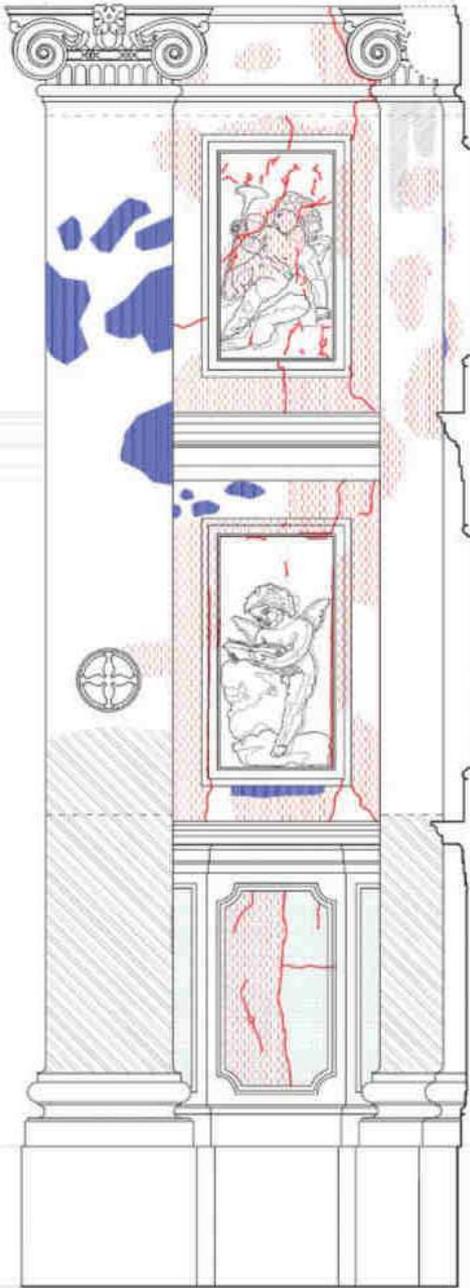
VISTA D1

Rilievo stato conservativo

Oratorio Santa Margherita

via San Francesco 51 Padova

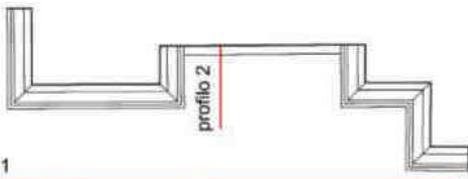
Responsabile di cantiere: Greta Schonhaut



profilo 1

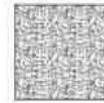


profilo 2



profilo 1

profilo 2



disgregazione



distacco



efflorescenza



esfoliazione



fessurazione



cera



lacuna o mancanza



macchia



rigonfiamento



stucco

10

100





Pagina precedente

Fig. 4 Rilievo dello stato di conservazione della sezione D1.

Come già si è notato, è assai probabile che il Fontebasso abbia avuto un aiutante nell'ambito di questo ciclo, vista la presenza di esiti diversi nelle pitture, che il restauro ha peraltro messo maggiormente in risalto. È stata suggerita la cooperazione del decoratore e frescante Andrea Urbani che, invero, ingentili con monocromi, allegorie e putti molti interni di carattere religioso e privato, sia a Padova sia a Venezia.¹¹

Ogni riquadro accoglie un putto adagiato in diverse posizioni su un banco di morbide e avvolgenti nubi, nell'atto di esibire simboli che rimandano ad allegorie cristiane. La complessa, o per meglio dire spoglia, iconografia in alcuni casi ci fa sospendere il giudizio e una sicura identificazione di alcune di esse è talvolta difficile. Partendo dall'angolo a sinistra dell'entrata, spostandoci in senso orario, dall'alto verso il basso, ritroviamo le seguenti raffigurazioni (figg. 5-20)¹²:

- * Un putto che abbraccia un agnello, simbolo di *Mansuetudine*.¹³
- * Un putto in atto di pregare con le mani giunte mentre stringe al petto e contempla la croce: pur essendo da sola la croce un simbolo troppo significativo e al contempo troppo scarso per attribuirne un significato univalente, valutando l'atteggiamento di preghiera e devozione di quest'angelo, riteniamo che egli possa raffigurare la *Pietà*, come uno dei sette doni dello Spirito Santo.¹⁴
- * Un putto che sorregge un'asta, che in questo contesto ci pare simboleggiare l'*Intelletto* che "armato di saggi consigli facilmente si difende da ciò che sia per fargli male. [...] L'asta si pone perché dall'intelletto nasce tutta la virtù che può venir in difesa dell'omo, il qual come re siede nella più nobil parte, et ha carico di comandare e di dar legge ad un popolo di passioni, che noi senza di esso farebbe tumulto e continovi sollevamenti".¹⁵
- * Un putto che mostra un cuore infiammato, indiscusso simbolo di *Carità*.¹⁶
- * Un putto che mesce acqua calda e acqua fredda, emblema della *Temperanza*.¹⁷
- * Un putto dalla testa coperta con un velo, che mostra una croce e un elefante, caratterizzanti la *Religione*.¹⁸
- * Un putto con la testa cinta da un elmo seduto accanto a una colonna, simboli della *Fortezza*. Se è pur vero che usualmente la *Fortezza* è caratterizzata da un elmo e da uno scudo, indubbiamente la colonna è un attributo ugualmente efficace per la stessa virtù.¹⁹
- * Un putto che si inginocchia e offre una collana con medaglia, probabile raffigurazione della *Magnanimità*²⁰, anche se il medesimo attributo la accomuna al *Consiglio*.

Opposite page

Fig. 4 Graphic survey of the state of conservation of section D1.

As already noted, it is very likely that the Fontebasso had an aide in this cycle, given the presence of different outcomes in the paintings, even more emphasized now by the restoration works. It was suggested that he cooperated with the decorator and fresco painter Andrea Urbani who, as a matter of fact, exalted a lot of religious and private interiors both in Padua and in Venice with monochrome paintings, allegories and putti.¹¹

Each panel depicts a putto lying in different positions on some soft, enveloping clouds and always showing symbols that refer to Christian allegories. The complex, or rather limited, iconography sometimes makes us suspend the judgment and some identifications are often difficult. Starting from the left of the entrance, moving clockwise, from top to bottom, we find the following representations (figs. from 5 to 20):¹²

- * A putto accompanied by a lamb, as symbol of Meekness.¹³
- * A putto in the act of praying with folded hands while clutching to his chest the cross, which he contemplates. Though the cross, alone, is too a significant symbol, yet too meagre to find a univalent meaning, considering the attitude of prayer and devotion of this angel, we believe that he can represent Piety, as one of the seven gifts of the Holy Spirit.¹⁴
- * A putto holding up a spear, who in this context seems to symbolize Intellect that "armato di saggi consigli facilmente si difende da ciò che sia per fargli male. [...] L'asta si pone perché dall'intelletto nasce tutta la virtù che può venir in difesa dell'omo, il qual come re siede nella più nobil parte, et ha carico di comandare e di dar legge ad un popolo di passioni, che noi senza di esso farebbe tumulto e continovi sollevamenti".¹⁵
- * A putto showing a heart on fire, doubtless symbol of Charity.¹⁶
- * A putto that mixes hot and cold water, emblem of Temperance.¹⁷
- * A putto with the head covered by a veil, showing a cross and an elephant, featuring Religion.¹⁸
- * A putto with a helmet sitting next to a column, canonical symbols of Fortress. If it is true that Fortress is usually characterized by a helmet and a shield, undoubtedly the column is an equally effective attribute for the same virtue.¹⁹
- * A putto kneeling and exhibiting a necklace with a medal, probably representing Magnanimity²⁰, but this attribute can also be referred to Council.

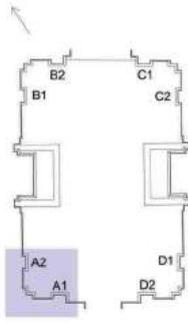


Fig. 5 (A1 superiore) Angelo con agnello (Mansuetudine).
 Fig. 5 (A1 top) Angel with lamb (Meekness).



Fig. 7 (A2 superiore) Angelo con lancia (Intelletto).
 Fig. 7 (A2 top) Angel with spear (Intellect).



Fig. 6 (A1 inferiore) Angelo con croce (Pietà).
 Fig. 6 (A1 below) Angel with cross (Piety).



Fig. 8 (A2 inferiore) Angelo con cuore infiammato (Carità).
 Fig. 8 (A2 below) Angel with heart on fire (Charity).

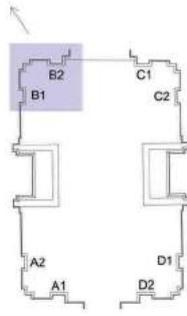


Fig. 9 (B1 superiore) Angelo con brocche (Temperanza).
 Fig. 9 (B1 top) Angel with jars (Temperance).



Fig. 11 (B2 superiore) Angelo con elmo e colonna (Fortezza).
 Fig. 11 (B2 top) Angel with helmet and column (Fortress).



Fig. 10 (B1 inferiore) Angelo con velo, croce ed elefante (Religione).
 Fig. 10 (B1 below) Angel with veil, cross and elephant (Religion).



Fig. 12 (B2 inferiore) Angelo con corona medagliata (Consiglio o Magnanimità).
 Fig. 12 (B2 below) Angel with a chain with medal (Council or Magnanimity).

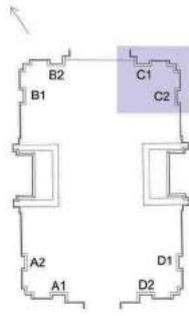


Fig. 13 (C1 superiore) Angelo con spada e bilancia (Giustizia).

Fig. 13 (C1 top) Angel with sword and scale (Justice).



Fig. 15 (C2 superiore) Angelo con specchio (Prudenza).

Fig. 15 (C2 top) 6 Angel with mirror (Prudence).



Fig. 14 (C1 inferiore) Angelo con ancora (Speranza).

Fig. 14 (C1 below) Angel with anchor (Hope).



Fig. 16 (C2 inferiore) Angelo con giglio (Castità).

Fig. 16 (C2 below) Angel with lily (Chastity).

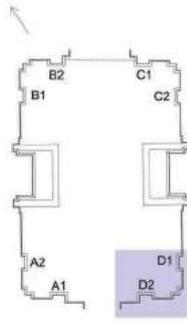


Fig. 17 (D1 superiore) Angelo con tromba (Gloria).
 Fig. 17 (D1 top) Angel with trumpet (Glory).

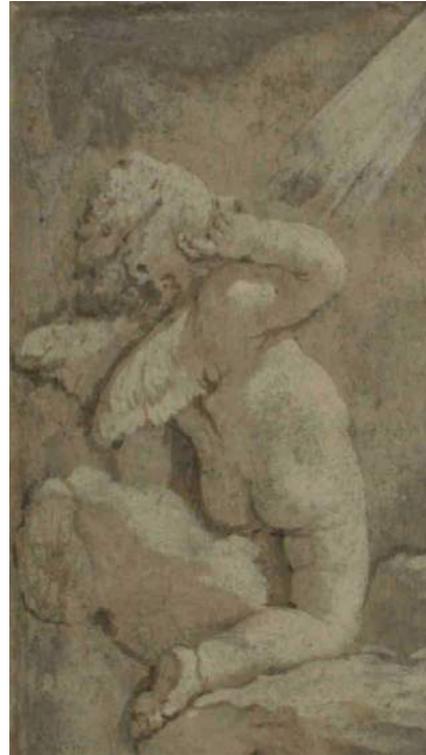


Fig. 19 (D2 superiore) Angelo con raggio (Sapienza).
 Fig. 19 (D2 top) Angel with a ray (Wisdom).



Fig. 18 (D1 inferiore) Angelo con libro (Scienza).
 Fig. 18 (D1 below) Angel with book (Science).



Fig. 20 (D2 inferiore) Angelo in atto di fuggire (Timor di Dio).
 Fig. 20 (D2 below) Angel that escapes (Fear of God).



- * Un putto con spada e bilancia, raffigurante la *Giustizia*.²¹
- * Un putto che con la mano sinistra tiene un'ancora, inequivocabile simbolo della *Speranza*.²²
- * Un putto che si guarda allo specchio, emblema di *Prudenza*.²³
- * Un putto che mostra un giglio e ha la vita cinta di una fascia recante il motto di san Paolo "Castigo Corpum meum", emblema della *Castità*.²⁴
- * Un putto che regge una tromba con la mano destra, che consideriamo personificazione della *Gloria*.²⁵ Le trombe saranno, secondo l'Apocalisse, gli strumenti utilizzati dagli angeli per annunciare la fine del mondo.
- * Un putto con un libro, che pare qui essere attributo della *Scienza*.²⁶
- * Un putto il cui volto è illuminato da un forte raggio solare, rappresentante la *Sapienza* "mirando un raggio che dal cielo risplende nel viso, con le mani libere da ogni impaccio".²⁷
- * Un putto in atto di scendere dalle nuvole, probabilmente in cauta fuga dal peccato, come se avesse le ali ai piedi, in qualità di *Timor di Dio*. La sua immagine speculare è la *Speranza*, la virtù cui questo dono dello Spirito Santo è correlato.²⁸

- * A putto with sword and scales representing Justice.²¹
- * A putto holding an anchor with the left hand, unmistakable symbol of Hope.²²
- * A putto who looks at himself in a mirror, emblem of Prudence.²³
- * A putto showing a lily and bounded with a ribbon showing Saint Paul's motto "Castigo Corpum meum", an emblem of Chastity.²⁴
- * A putto holding a trumpet in his right hand, who we consider a personification of Glory.²⁵ The trumpets will be the instruments angels will use to announce the end of the world according to the Book of Apocalypse.
- * A putto with a book that here seems to be attribute of Science.²⁶
- * A putto whose face is enlightened by a strong solar ray, representing Wisdom "straying at a ray from heaven shining in her face, her hands free from everything."²⁷
- * A putto descending from the clouds, probably in cautious escape from sin, as if he had wings on his feet: it represents the Fear of God. Its pendant is Hope, the virtue to which this gift of the Holy Spirit is related.²⁸

A completamento del ciclo di allegorie, sopra l'arco presbiteriale è posta una lunetta che esibisce la *Fede*, in qualità di donna velata con la croce e il calice. Infine, sopra il presbiterio un ovale raffigura la colomba dello Spirito Santo attorniata da teste d'angelo. Il ciclo sembra voler esprimere che tutte le virtù sono infuse nel cristiano per mezzo dello Spirito Santo e grazie alla *Fede*. Tuttavia, studiando le interrelazioni tra i putti nel tentativo di rintracciare una logica nel programma iconografico, abbiamo notato che, a parte l'accostamento delle quattro virtù cardinali nei riquadri alti ai lati del presbiterio, il resto delle immagini non pare essere disposto per creare connessioni di significato, per lo meno non secondo le tradizionali dottrine che relazionano le virtù religiose con i doni e i frutti dello Spirito Santo.

To complete the cycle of allegories, above the chancel arch is a lunette that exhibits Faith, as a veiled woman with cross and chalice. Finally, over the presbytery an oval depicts the dove of the Holy Spirit surrounded by angel heads. The cycle seems to enhance that all the virtues are infused, in the Christian, by the Holy Spirit and thanks to Faith. However, by studying the interrelationships between the putti in an attempt to track down a logic in the iconographic program, we noticed that, apart from the combination of the four cardinal virtues in the higher marks on the sides of the presbytery, the rest of the images do not seem to be willing to create meaningful connections, at least not according to the traditional doctrines that relate the religious virtues to the gifts and fruits of the Holy Spirit.

I riquadri figurati sono stretti entro lesene costituite da un basamento e da capitelli in pietra d'Istria, mentre il fusto è composto da laterizi rifiniti a marmorino. Le pitture oggetto di questi riquadri sono state realizzate a monocromo con la tecnica dell'affresco. L'intonachino utilizzato è piuttosto rugoso e di caratterizzazione grossolana, con inerti di granulometria abbastanza spessa e irregolare. Appare composto da calce magnesiacca di probabile provenienza dolomitica, dato il suo colore tendente al grigio, come assai diffuso nella pittura veneta settecentesca. A giudicare dalla presenza di pochi segni di "giornata", si può presumere che la maggior parte di queste pitture murali sia stata eseguita rapidamente nell'arco di un unico giorno, ipotesi

The paintings are enclosed by pilasters consisting of a base and capitals in Istrian stone, while the body is made of marmorino-finished brick. These paintings were made in monochrome with the fresco technique. The plaster used is rather rough and coarse, with quite thick and irregular inert. It appears composed of magnesium-based Dolomite lime, given its greyish colour, as very common in the 18th-century Venetian painting. Judging from the presence of a few signs of "giornate" (one-day work shifts), it can be assumed that most of these mural paintings was done quickly within the same day, feasible solution considering the small size of the panels, the modest amount of detail for each image, and the colour palette in only grey and white. By good chance, the bright areas and the



ammissibile se si considerano anche le piccole dimensioni dei riquadri, la modesta quantità di dettagli per ciascuna immagine, e la gamma cromatica giocata solo sui toni del grigio e del bianco. Con buona possibilità, le lueggiateure sono state ottenute stendendo calce e pochi pigmenti sull'intonaco già asciutto. La presenza di incisioni indirette sugli intonaci – segni incisi dall'incavo arrotondato dovuto all'interposizione di un cartone preparatorio durante il tracciato con strumento appuntito sull'intonaco fresco - come mezzo di trasposizione dell'idea sulla superficie da dipingere conferma tutte le ipotesi qui sopra riportate riguardo la tecnica e le modalità di esecuzione di queste immagini.

Conservazione e restauro

Lo stato di conservazione delle lesene, della trabeazione, delle cornici e dei riquadri affrescati, prima del restauro portato a termine dall'IVBC nel 2010, risultava essere pessimo (fig. 2). Gli interventi prioritari si sono dovuti indirizzare agli elementi architettonici, che erano stati oggetto di diverse fuorvianti ridipinture nel corso del tempo, e alle pitture ad affresco, necessitanti di pulitura e urgente consolidamento.

In generale, si segnala che l'intero edificio evidenziava segni di un assentamento strutturale avvenuto in passato e conseguentemente molte infiltrazioni di acqua piovana. Pertanto, sia negli elementi architettonici, sia negli affreschi, erano frequenti gore d'acqua, sollevamenti dell'intonaco e perdite di colore. Molte erano le fessurazioni presenti, in special modo concentrate nelle parti superiori. Una crepa piuttosto evidente nella figura della *Gloria* (fig. 3) cominciava dall'angolo meridionale e solcava in maniera profonda e importante il capitello, le parti a marmorino e l'intonaco affrescato. Altra notevole fessurazione da assentamento si poteva vedere nel riquadro raffigurante *l'Intelletto* a sinistra dell'ingresso. Le lacune di intonaco invece non erano diffuse e numerose, se si eccettua il pessimo stato conservativo della parte inferiore del dipinto raffigurante la *Carità*, purtroppo caduta a tal punto da mettere in vista l'arriccio sottostante (fig. 8).

Il restauro che ha previsto il recupero dei 16 monocromi affrescati, delle cornici e delle lesene ha compreso i seguenti step conservativi:

- Documentazione grafica e fotografica del degrado e studio degli elementi costitutivi (fig. 4).
- Pulitura a secco con aspirapolveri e pennellesse per rimuovere il particolato atmosferico e i depositi non coesi.
- Pulitura meccanica e chimica delle paraste e dei

highlights were obtained with lime and a few pigments applied onto some already dry plaster. The presence of indirect carvings on the plaster – engravings with rounded-up profiles due to the interposition of a preparatory cartoon while the artist drew with a sharp instrument on the fresh plaster - as a means of preparation for the implementation of the idea on the plaster surface confirms all the assumptions provided above about the technique of these corner pictures.

Conservation and restoration

The state of conservation of the pilasters, trabeation, cornices and painted rectangles, before the restoration works completed by the IVBC in 2010, appeared very bad (fig. 2). The priority interventions had to face on one hand the architectural elements that had been the subject of some misleading repainting over time, and on the other hand the fresco paintings, in need of urgent cleaning and consolidation.

*In general, it should be noted that the entire building showed signs of structural settlement occurred in the past and consequently a lot of infiltration of rainwater. Therefore, water stains could be found in both the architectural elements, and the frescoes, which had caused the lifting of the plaster and the loss of colour. Many cracks were present, especially concentrated in the upper parts. A crack quite evident in the figure of *Glory* (fig. 3), starting from the Southern corner, marked deeply and decisively the capital, the marmorino and frescoed plasters. Another significant break due to the settlements of the building could be seen in the painting depicting *Intellect* to the left of the entrance. The losses of plaster, on the other hand, were not widespread and numerous, except for the bad conditions of the lower part of the painting of *Charity*, unfortunately crumbled, so that the preparatory drawing was exposed to sight (fig. 8).*

The restoration, which included the recovery of 16 monochrome frescoes, the frames and pilasters, was carried out with the following conservative steps:

- Graphic and photographic survey and study of the decay of the constituent elements (fig. 4).
- Dry cleaning by brushes and vacuum cleaners to remove the atmospheric particles and non-cohesive deposits.
- Mechanical and chemical cleaning of the pilasters



Fig. 21 Consolidation by injection.

Fig. 22 Retouching on the monochrome frescoes by watercolours.

marmorini per eliminare le ridipinture. Si è proceduto dapprima con un'azione meccanica a bisturi e successivamente con impacchi di carbonato di ammonio soprassaturo in acqua demineralizzata, supportato da polpa di carta e sepiolite. Tali impacchi sono stati applicati con tempistiche differenti, a seconda della tenacia dello strato da rimuovere, con applicazioni minime di 30 minuti, fino ad arrivare a 21 ore laddove la ridipintura era molto spessa e ossidata e dove sono usualmente stati seguiti da un'ulteriore rimozione meccanica a bisturi.

- *Pulitura degli affreschi a monocromo* con impacchi di ammonio carbonato al 20% in acqua demineralizzata. La soluzione è stata stesa a pennello su carta giapponese, e poi sciacquata con l'aiuto di acqua e spazzolini morbidi.
- *Pulitura dei materiali lapidei*, in fattispecie dei basamenti in pietra d'Istria, delle specchiature in marmo e dei marcapiani. Per i marmi, dapprima si è proceduto con una rimozione degli strati cerosi con acetone a tampone, successivamente con impacchi di bicarbonato d'ammonio al 10% supportati da polpa di carta e sepiolite.
- *Pulitura delle mensoline in pietra e dei capitelli* con tensioattivo in acqua demineralizzata.
- *Preconsolidamento*: le aree dipinte che presentavano fenomeni di decoesione sono state fissate con della resina Acril 33 a bassa concentrazione in acqua.
- *Consolidamento*. Previo knock-test utile all'individuazione dei distacchi non visibili degli strati esterni da quelli interni dell'intonaco, si è

and marmorino areas, to eliminate the overpainting. We initially began with a mechanical action by scalpel, and later by applying wraps of supersaturated ammonium carbonate in demineralized water, supported by paper pulp and sepiolite. These wraps were applied in different timeframes, depending on the tenacity of the layer to be removed, with minimum applications of 30 minutes, up to 21 hours if the repainting was very thick and oxidized. In the last case, some further mechanical removal by scalpel usually followed.

- Cleaning of the frescoes in monochrome by compresses of ammonium carbonate, 20% in demineralised water. The solution was applied by brush on Japanese paper, and then rinsed with the help of water and soft toothbrushes.
- Cleaning of the stone materials, e.g. of the pilaster bases in Istrian stone, of the marble slabs, and of the string courses. On the marble, first we proceeded with the removal of the wax layers with acetone by swab, then with compresses of 10% ammonium bicarbonate supported in paper pulp and sepiolite.
- Cleaning of the brackets in stone and of the capitals by surfactant in demineralised water.
- Pre-consolidation: the painted areas presenting the phenomena of delamination were fixed with Acril 33 resin at low concentrations in water.
- Consolidation. After the knock-test, useful in the identification of the gaps that are not visible between the outer layers and the inner plaster, we



Fig. 23 Vista dell'aula dopo il restauro.

Fig. 23 View of the church hall after restoration.

proceeded with filling of the voids through some specially designed grout, consisting of ventilated pumice and hydraulic lime in a ratio of 2: 1 with the addition of 5% Acril 33 (fig. 21).

- The fills were differentiated in accordance with the material to be treated and with the depth of the cracks to be filled. The bigger and deeper gaps were brought to level with a preparation of terracotta-based plaster and slaked lime. The stone gaps were filled with stucco made of hydraulic lime, yellow ochre, breccia aurora, fine and coarse sand. The grouting in the marbles and frescoes were made in marble dust and lime.
- Anti-rust treatment of the metal components, after removal of iron oxide.
- Chromatic reintegration by watercolours on the frescoes (fig. 22). We differentiated the gaps of small entity, retouched by glaze, from the larger areas that were instead reconstructed by hatching.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Greta Schonhaut, Giorgia Busetto

Allievi: Laura Astegno, Lucia Barra, Valeria Bedendo, Francesco Bergamin, Claudia Cervato, Sara De Bernardo, Giulia De Lissandri, Alessandro Golfetto, Sara Grinzato, Marialuisa Labriola, Camille Meslay, Gabriele Romeo

Fig. 24 (pagina successiva) Vista dell'angolare B dopo il restauro.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorers: Greta Schonhaut, Giorgia Busetto

Students: Laura Astegno, Lucia Barra, Valeria Bedendo, Francesco Bergamin, Claudia Cervato, Sara De Bernardo, Giulia De Lissandri, Alessandro Golfetto, Sara Grinzato, Marialuisa Labriola, Camille Meslay, Gabriele Romeo

Fig. 24 (following page) View of corner B after restoration.





Fig. 25 Test di pulitura della volta.

Fig. 26 Operazioni di pulitura della lunetta raffigurante la Fede posta sopra l'arco presbiteriale.



Fig. 25 Cleaning tests on the vault.

Fig. 26 Cleaning operations on the lunette representing Faith placed above the chancel arch.

Restauro della volta e del dipinto del soffitto

2011

Lettura iconografia e analisi tecnica

La volta a botte ribassata dell'oratorio presenta al centro un grande affresco rettangolare con gli angoli inflessi raffigurante l'Apparizione dello Spirito Santo a santa Margherita (fig. 28), episodio prolettico del suo martirio, avvenuto ad Antiochia di Pisidia, in Asia Minore, il 20 luglio 290.

La Santa appare al centro, inginocchiata al di sopra di una mensa sacrificale posta di fronte a un tempio antico in stile ionico, dinnanzi al quale la quindicenne era stata portata per costrizione dei suoi persecutori per farle offrire incenso agli dèi e abiurare la sua fede. Raccontano gli agiografi che, in quell'occasione, un angelo inviato dallo Spirito Santo comparve a Margherita consegnandole una corona, e subito la terra tremò. Così, nell'affresco, Margherita alza le braccia al cielo e volge lo sguardo a un angelo che le porge dall'alto una corona e mostra con l'altra la palma dell'imminente martirio. Il cielo è dominato da una luce dorata che avvolge la colomba dello Spirito Santo. Alla destra di Margherita, un carnefice si ripara il volto perché incapace di ammirare la luce di Dio, mentre un altro, dotato di spada, sta per precipitare verso il basso, sorte di tutti coloro che non credono.

Restoration of the vault and of the ceiling painting

2011

Iconographic interpretation and technical analysis

The flattened barrel vault of the oratory displays a large central rectangular fresco with the corners inflected, representing the Apparition of the Holy Spirit to Saint Margaret (fig. 28), proleptic episode of her martyrdom occurred in Antioch in Pisidia, in Asia Minor, on July 20th 290.

The Saint appears in the centre, kneeling on a sacrificial table in front of an ancient temple in Ionic style, before which the 15-year-old girl had been brought by compulsion of her persecutors to offer incense to the gods, thus renouncing her faith. Hagiographers wrote that, on that occasion, an angel sent by the Holy Spirit appeared to Margaret handing her a crown, and soon the earth shook. In the fresco, where Margaret raises her arms in the air and turns her attention to an angel that is giving her a crown and that shows with the other hand the palm of martyrdom. The sky is dominated by a golden light that surrounds the dove of the Holy Spirit. On the right-hand side of Margaret, an executioner is repairing his face, unable to see the light of God. Another one with a sword is about to fall down, the fate of all those who do not believe.





Pagina precedente:

Fig. 27 L'affresco del soffitto con l'Apparizione dello Spirito Santo a santa Margherita prima del restauro.

Opposite page:

Fig. 27 The ceiling fresco depicting the Apparition of the Holy Spirit to Saint Margaret before restoration.

Nella parte inferiore compare l'intricato gruppo dei corpi degli altri persecutori, tra i quali è notevole la figura di un cavaliere a dorso di uno splendido cavallo di modello tiepolesco, imballizzato per il terremoto. Sul lato destro, sullo sfondo, due pie donne ammirano la scena con mani giunte e in atteggiamento di ammirazione. In basso a destra si scorge il leggendario drago che è l'attributo più comune nell'iconografia della Santa. Secondo la tradizione infatti, il demonio scelse le forme di un drago per divorare Margherita, ma la Santa gli squartò il ventre con una croce, sconfiggendo il male con la fede.

Il dipinto, collocato al centro della volta, è racchiuso da una sottile cornice in legno dorato e da una più ampia modanatura esterna in legno laccato. La copertura dell'oratorio è costituita da una struttura lignea "a tavelle" che supporta l'intonaco dell'affresco così come i marmorini di rifinitura della superficie non figurata.

Il dipinto della volta è stato attribuito al pittore veronese Giorgio Anselmi (Verona 1722 - Lendinara 1797) sulla base di confronti stilistici e sull'analisi delle cromie utilizzate²⁹. L'attività di Giorgio Anselmi, allievo del Balestra, si estese ampiamente nel Veneto e giunse a esiti di notevole successo anche all'estero, in particolar modo presso la corte dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria. Ricordato specialmente per gli affreschi del Palazzo Ducale di Mantova e per la cupola della Basilica di Sant'Andrea, l'Anselmi fu anche il fondatore dell'*Accademia pictorum* di Verona (1764). La sua produzione fu vasta e spaziò nelle commissioni private così come in quelle ecclesiastiche.

Conservazione e restauro

Lo stato di conservazione del soffitto prima dell'intervento messo in opera dall'IVBC nel 2011 era molto grave (fig. 27). Evidenti problemi di infiltrazione compromettevano la salute dell'affresco e precedenti lavori di manutenzione grossolani ne impedivano una lettura corretta.

Più nello specifico, l'intonaco dell'affresco del soffitto presentava fessurazioni molto allargate e due ampie lacune centrali, dovute a lavori di restauro avvenuti mediante l'aggancio di due patere di consolidamento, che erano state stuccate in maniera trasbordante e non mascherate. La superficie pittorica, analizzata con luce ultravioletta, si dimostrava inoltre molto ritoccata con pennellate di materiali di origine sintetica (fig. 31).

At the bottom, we can see an intricate group of bodies of some other persecutors, among whom there is a notable figure of a knight riding a beautiful wild horse, modelled on Tiepolo's, excited by the earthquake. On the right-hand side, in the background, two pious women are admiring the scene with folded hands, in an attitude of admiration. On the bottom-right stands out the legendary dragon, which is also the most common attribute in Margaret's iconography. According to the tradition, in fact, the devil chose the form of a dragon to devour Margaret, but the Saint quartered its stomach with a cross, defeating evil with faith.

The painting is placed in the centre of the vault and is enclosed by a thin gilded wooden frame and by a wider outer moulding in lacquered wood. The vault of the oratory consists of a wooden structure "in wood tiles" that supports the plaster of the fresco and the marmorino-finishing of the non-figurative surface.

The vault painting has been attributed to the painter Giorgio Anselmi (Verona 1722 - Lendinara 1797) on the basis of stylistic comparisons and analysis of the colours used²⁹. The work by Giorgio Anselmi, a pupil of Balestra, spread widely in Northern Italy, and achieved considerable outcomes also abroad, especially at the court of Empress Maria Theresa of Austria. Remembered particularly for the frescoes in the Ducal Palace in Mantua and in the cupola of the Basilica of St. Andrew, Anselmi was also the founder of the *Accademia pictorum* of Verona (1764). His production was vast and ranged between private and ecclesiastical commissions.

Conservation and restoration

The state of conservation of the ceiling before the restoration by the IVBC in 2011 was very serious (fig. 27). Clear infiltration problems undermined the health of the fresco and previous coarse maintenance works prevented a correct reading.

More specifically, the plaster of the ceiling fresco presented very thick cracks and two large central gaps, due to maintenance works occurred through the coupling of two consolidation paterae, which had been grouted in a coarse way and not masked. The painted surface, analysed under ultraviolet light, proved to have undergone serious repair with brushworks of materials of synthetic origin (fig. 31).





Pagina precedente:

Fig. 28 L'affresco del soffitto dopo il restauro.

La volta e la trabeazione in muratura di raccordo fra le pareti e la copertura presentavano numerose gore d'acqua talvolta accompagnate anche da perdita di materiale, segnale della presenza di infiltrazioni dal tetto.

Infine, tutta la volta era stata totalmente ridipinta con una tempera bianca, che si estendeva anche alla cornice lignea che riquadra l'affresco centrale. Anche i costoloni verdi risultavano essere frutto di un intervento recente (fig. 27) e non corrispondevano all'originario assetto della volta, che prevedeva una continuità geometrica e coloristica con le lesene sottostanti.

L'intervento dell'IVBC del 2011 ha incluso la volta, l'affresco centrale di Giorgio Anselmi e la lunetta a mezzofresco raffigurante la Fede situata al di sopra dell'arcone presbiteriale. Il restauro mirava a ripristinare idonee condizioni conservative e restituire l'opera al godimento estetico.

Innanzitutto si è provveduto alla pulitura della superficie cromatica avvalendosi di diverse metodologie, a seconda delle necessità. L'utilizzo di soluzioni leggermente basiche supportate da sepiolite e polpa di carta è stato utile per la rimozione dello sporco superficiale su tutta la pittura (fig. 26). Le zone più tenaci, quali la figura del drago, hanno richiesto ulteriori approcci e sono state trattate con altre miscele e resine a scambio ionico di tipo cationico. I ritocchi a base di tempera sintetica, di grande corposità e concentrati soprattutto ai lati delle fessurazioni, sono stati rimossi con soluzione acquosa di tensioattivi supportata in *agar agar* e con l'aiuto di chelanti. Gli impacchi sono stati ripetuti sino a ottenere un risultato apprezzabile.

In secondo luogo, le stuccature che affliggevano la zona centrale proprio in corrispondenza della figura protagonista sono state rimosse meccanicamente a bisturi (fig. 29). Successivamente le lacune sono state risarcite con calce aerea e polvere di marmo. Eventuali distacchi dell'intonaco sono stati colmati attraverso una maltina consolidante appositamente studiata in modo da non appesantire il dipinto, applicata per iniezione dove necessario.

In terzo luogo, le aree bisognose di integrazione cromatica sono state ritoccate con colori ad acquerello. Le lacune centrali di ampia dimensione hanno subito un'integrazione a puntinato (fig. 32). Le zone figurative che presentavano mancanze sono state così ricucite per garantire la comprensione dell'immagine da terra.

Opposite page:

Fig. 28 The ceiling fresco after restoration.

The vault and the trabeation that connects the walls and the roof had numerous water stains, sometimes also accompanied by loss of material, a sign of infiltration from the roof.

Finally, the vault was completely repainted with white tempera, which extended even to the central wood frame. Even the green ribs appeared to be the result of some recent operation (fig. 27) and did not correspond to the original aspect of the vault, which was designed in geometric and coloristic continuity with pilasters below.

The 2011 project by the IVBC included the vault, the central fresco painting by Giorgio Anselmi and the mezzo-fresco lunette representing Faith that is placed above the chancel arch. The restoration aimed to re-establish the appropriate conservation conditions and to return the work to aesthetic enjoyment.

First, the cleaning of the paint surface was advanced using different methods, depending on the need. The use of slightly basic solutions supported by sepiolite and paper pulp were useful to remove the surface dirt on the whole painting (fig. 26). The most tenacious areas, such as the figure of the dragon, required additional approaches and were treated with other mixtures and ion exchange resins of cationic type. The overpainting based on synthetic tempera, of great thickness especially along the cracked areas, were removed with an aqueous solution of surfactants supported in *agar agar* and with the help of chelators. The compresses were repeated until obtaining successful results.

Secondly, the fills that plagued the central area in correspondence with the protagonist figure were removed mechanically using scalpels (fig. 29). Subsequently, the gaps were compensated with lime and marble dust. Any detachment of the plaster was filled through some consolidating grout specially designed so as not to burden the painting, applied by injection where necessary.

Thirdly, the areas in need of colour integration were retouched by watercolours. The large lacunae were retouched with the dotting technique (fig. 32). In doing so, the figurative areas that presented shortcomings were re-sewn to ensure some understanding of the images from the ground.



Fig. 29 Treatment of the cracks.

Fig. 30 Mechanical finishing on the wooden mark.

Anche le cornici lignee attornianti il dipinto sono state oggetto di interventi conservativi. Quella interna dorata non risultava essere in cattivo stato, ed è pertanto stata pulita con una soluzione di tensioattivi a tampone, risarcita con stuccature e ritoccata nelle poche mancanze. La cornice di maggior rilievo appariva totalmente ridipinta con la medesima coloritura che fu utilizzata per “rinfrescare” l’intera volta dell’oratorio. Alcuni saggi stratigrafici hanno consentito di stabilire che la finitura originale di tale cornice era di color verde; ulteriori test scientifici (stratigrafia microscopica al blu Nilo) hanno permesso di individuare la natura ad olio della colorazione della cornice. Per riportare in luce lo strato verde originario, si è proceduto con una soluzione acquosa addensata a base di trietanolamina. Le rifiniture sono state eseguite a secco (fig. 30). In seguito al trattamento antiruggine dei chiodi di ferro, le lacune sono state stuccate e infine ritoccate a velatura.

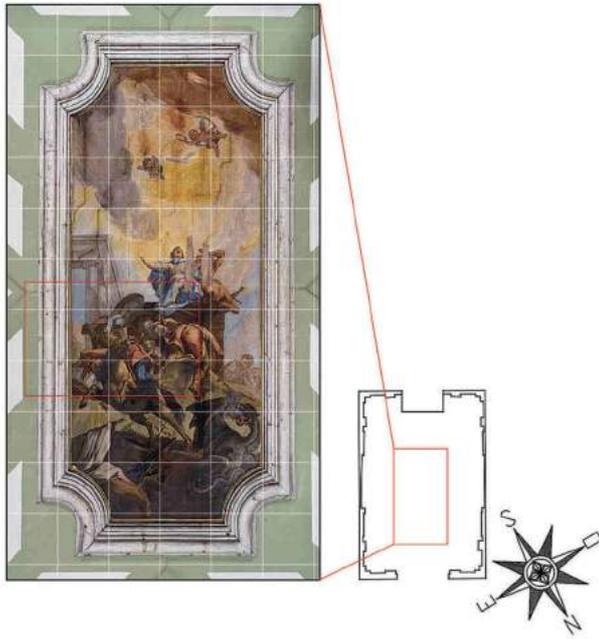
In ultimo luogo, si è recuperata l’originale decorazione della volta. L’intera copertura, come si è detto, era stata oggetto di numerose manutenzioni che si erano rese responsabili di aver ricoperto la superficie a marmorino bianco, di aver lasciato evidenti tracce di prodotti di pulitura ormai ossidate, e di aver provveduto con una finitura dei costoloni che non risultava rispondere al progetto primigenio. Grazie ad analisi stratigrafiche e a saggi *ad hoc*, si è approntata una metodologia di pulitura che prevedesse la rimozione dei trattamenti di pulitura e protezione

Fig. 31 (pagina successiva) Documentazione fotografica preliminare al restauro.

Even the wooden frames surrounding the painting were subject to conservation works. The inner gilded one did not appear to be in poor condition, so it was cleaned with a surfactant solution by cotton swab, compensated with fills and retouched where there were a few losses. The bigger frame appeared completely repainted with the same colouring that had been used to “refresh” the whole vault of the oratory. Some stratigraphic tests allowed us to establish that the original finish of the frame was green. Further scientific tests (blue-Nile microscopic stratigraphy) identified the oil-nature of the paint film on the frame. In order to bring the original green film to light, we proceeded with a trietanolamina-based aqueous solution in gel. The finishing phase was performed dry (fig. 30). Following the anti-rust treatment of the iron nails, the gaps were filled and retouched by glazes.

Finally, the original decoration of the vault was recovered. The entire cover, as previously mentioned, had been the subject of numerous maintenance works, which were responsible for having covered the marmorino-finished surface. Moreover, because of these, traces of cleaning products already oxidized were visible everywhere, and the finishing of the ribs did not appear to respond to the original design. Thanks to some stratigraphic analysis and tests specifically studied, a cleaning methodology was advanced, so as to remove the polishes and protection treatments already

Fig. 31 (following page) Photographic documentation before restoration.



Luce normale



Luce radente



Luce UV senza filtro



Luce UV con filtro



Fig. 32 (left) Retouching by dots on the biggest losses.

Fig. 33 (right) Filling of the losses on Anna Zago's gravestone.

ormai alterati e a probabile base di sapone di Marsiglia e che rimuovesse i costoloni verdi ridipinti. Per ottenere tali risultati, gli operatori hanno applicato impacchi di carbonato d'ammonio in soluzione acquosa supportato da polpa di carta e in seguito hanno rimosso gli strati non originali così ammorbiditi con l'ausilio di spazzolini e bisturi. Le fessurazioni sono state chiuse per mezzo di stucco a base di calce aerea e carbonato di calcio e i consolidamenti sono stati ottenuti tramite apposita maltina. Il ritocco pittorico è stato eseguito con colori ad acquerello.

Nel corso del medesimo cantiere, si è provveduto anche al restauro delle quattro nicchie laterali che ospitano le statue dei quattro evangelisti e la lapide tombale di Anna Zago.

Mentre le statue del Bonazza risultavano essere in discreto stato conservativo, le nicchie in cui esse sono collocate abbisognavano di un intervento di pulitura e di reintegrazione della lacune, in special modo per quanto riguarda quella contenente la statua di Luca Evangelista. Era necessario anzitutto rimuovere i prodotti protettivi applicati nel passato e ormai ingialliti, operazione ottenuta per mezzo di vapore acqueo, che ha sciolto le componenti cerose stese sulle superfici, e in seguito di tensioattivi e resine a scambio ionico. Le lacune sono state colmate con un composto di calce e carbonato di calcio. A protezione finale è stata stesa una mano di cera microcristallina.

altered and probably based on Marseille soap. The same method was expected also to clean the ribs that had been overpainted in green. To obtain these results, the operators applied compresses of ammonium carbonate in aqueous solution supported by paper pulp and later removed the non-original layers, so softened, with the aid of brushes and scalpels. The cracks were closed by means of plaster made of lime and calcium carbonate, and consolidations were obtained using a special grout. The retouching was done by watercolours.

In the same worksite, the decision was made to restore also the four side niches that house the statues of the four evangelists and the tombstone of Anna Zago.

While the statues by Bonazza appeared to be in a fairly good state of conservation, the niches in which they are located needed to be cleaned and the gaps had to be filled, especially with regards to the one containing the statue of Luke the Evangelist. It was first necessary to remove the protective products applied in the past and now yellowed, operation obtained by means of water vapour, which dissolved the waxy components coating the surfaces, and later by surfactant and ion exchange resins. The gaps were filled with lime and calcium carbonate. Some microcrystalline wax was applied as final protection.





Pagina precedente:

Fig. 34 Vista dell'oratorio dopo gli interventi di restauro.

Previous page:

Fig. 34 View of the inside of the oratory after the restoration works.

La lapide di Anna Zago, grande benefattrice dell'oratorio nel XIX secolo, è collocata al centro del pavimento dell'aula e consiste di una semplice lastra marmorea con iscrizione e un motivo geometrico mistilineo di abbellimento del perimetro. È costituita da una lastra centrale in calcare compatto nero, una cornice in marmo verde delle Alpi e un riquadro rettangolare in lumachella di San Vitale. Oltre a presentare una lacuna longitudinale, essa necessitava di una pulitura dalle numerose applicazioni di cera. Si è operato pulendo la superficie lapidea con vapore acqueo per solubilizzare i vecchi trattamenti cerosi e con la rimozione degli stessi tramite solvente. Le lacune sono state integrate con una resina poliestere adeguata al contesto e resistente al calpestio (fig. 33).

The tombstone of Anna Zago, a great benefactor of the oratory in the 19th century, is located in the centre of the floor of the hall and consists of a simple marble slab with an inscription and a geometric mixtilinear pattern surrounding its perimeter. It is composed of a central plate in black compact limestone, a frame in green marble of the Alps and a rectangular framework made of San Vitale marble. In addition to presenting a longitudinal crack, the tombstone needed some cleaning from the many applications of wax. This was achieved by cleansing the stone surface with water vapour to dissolve the old wax treatments and by removing them by solvent. The gaps were integrated with crush-proof polyester resin adequate to the context (fig. 33).

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Documentazione fotografica: Dino Chinellato

Analisi scientifiche: Manuela Sgobbi

Restauratore: Giovanna Pellizzari

Allievi: Valentina Albonico, Gloria Biasin, Marcello De Crescenzo, Francesca Franco, Chiara Furlan, Veronica Giardino, Corrado Linzi, Tommaso Padula, Isabella Pierobon, Luca Pivrotto, Evita Pizzale, Federica Rolandi, Alice Ujcic, Hisato Hashizume, Domenico Pentangelo, Chiara Da Vià

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Photographic documentation: Dino Chinellato

Scientific analysis: Manuela Sgobbi

Restorer: Giovanna Pellizzari

Students: Valentina Albonico, Gloria Biasin, Marcello De Crescenzo, Francesca Franco, Chiara Furlan, Veronica Giardino, Corrado Linzi, Tommaso Padula, Isabella Pierobon, Luca Pivrotto, Evita Pizzale, Federica Rolandi, Alice Ujcic, Hisato Hashizume, Domenico Pentangelo, Chiara Da Vià



- ¹ Per le notizie qui riportate si rimanda a: PIETRO SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Bologna, Forni, 1869, ristampa 1976, p. 189. GIULIO BRESCIANI ALVAREZ, *Il cantiere dell'ospedale, del convento e della chiesa di San Francesco in Padova. Note sulla Scuola della Carità e l'oratorio di Santa Margherita*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE FRANCESCANI DI PADOVA (cur.), *Il complesso di San Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, Padova, Signum, 1983, p. 104. LIONELLO PUPPI, GIUSEPPE TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, Lint, 1983, p. 209. MARCELLO CHECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza editore, 1961, pp. 239-241.
- ² Cfr. PIETRO BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova, 1795, p. 245. GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico di belle arti*, Venezia, 1817, pp. 143-144. ALESSANDRO DE MARCHI, *Nuova guida di Padova e i suoi dintorni*, Padova, Felice Rossi, 1855, pp. 152-153.
- ³ Cfr. TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel decimosesto*, libro primo, Venezia, Palese, 1778, pp. 87-88. ANDREA MEMMO, *Elementi dell'architettura lodoviana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa libri due*, Roma, stamperia Pagliarini, 1786, pp. 171-172. PIETRO CHEVALIER, *Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova*, Padova, Fratelli Gamba, 1831, pp. 93-94.
- ⁴ Cfr. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova... cit.*, p. 144.
- ⁵ Cfr. BRESCIANI ALVAREZ, *Il cantiere dell'ospedale, del convento e della chiesa di San Francesco... cit.*, p. 104.
- ⁶ Cfr. SANDRA FACCINI, *Lineamenti della scultura nella chiesa di San Francesco Grande*, in *ivi*, p. 155.
- ⁷ Cfr. DENIS TON, *Padova*, in GIUSEPPE PAVANELLO, *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, Electa, 2011, p. 31 e nota 102 di pp. 52-53. Aggiungeremo anche che Temanza e Fontebasso risultano essere più volte affiancati nelle commissioni da parte dei Gradenigo.
- ⁸ Per la parte pittorica cfr. LAURA SESLER, *Significativi aspetti della pittura attraverso i secoli nella Chiesa di San Francesco Grande in Padova*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE FRANCESCANI DI PADOVA (cur.), *Il complesso di San Francesco Grande in Padova... cit.*, pp. 140-147.
- ⁹ Fu la Sesler a proporre l'attribuzione a Francesco Fontebasso sia dei 16 monocromi agli angoli della navata, sia dell'ovale nella volta presbiteriale. La studiosa notava anche la presenza di più mani, avanzando l'ipotesi di una collaborazione del Fontebasso con Andrea Urbani. Cfr. *ibidem*. La storiografia successiva si limita ad accettare questa ipotesi.
- ¹⁰ Cfr. MARINA MAGRINI, *Francesco Fontebasso*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1988, pp. 39 e 160-161. Delle due tele conservate nel presbiterio, quella con la condotta di Santa Margherita al martirio è attribuita con ampia concordia a Fontebasso, mentre l'altra, dallo stile più debole, sarebbe di mano della scuola.
- ¹¹ La Sesler, che avanza l'ipotesi di una collaborazione di Urbani con Fontebasso, di fatto testimonia più volte a Venezia come in Russia, si giustificava sostenendo che i dipinti mostrano uno stile disomogeneo. Il restauro ha
- ¹ As essential bibliography see: PIETRO SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Bologna, Forni, 1869, republished in 1976, p. 189. GIULIO BRESCIANI ALVAREZ, *Il cantiere dell'ospedale, del convento e della chiesa di San Francesco in Padova. Note sulla Scuola della Carità e l'oratorio di Santa Margherita*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE FRANCESCANI DI PADOVA (cur.), *Il complesso di San Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, Padova, Signum, 1983, p. 104. LIONELLO PUPPI, GIUSEPPE TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, Lint, 1983, p. 209. MARCELLO CHECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza editore, 1961, pages 239-241.
- ² Cf. PIETRO BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova, 1795, p. 245. GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico di belle arti*, Venezia, 1817, pages 143-144. ALESSANDRO DE MARCHI, *Nuova guida di Padova e i suoi dintorni*, Padova, Felice Rossi, 1855, pages 152-153.
- ³ Cf. TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel decimosesto*, libro primo, Venezia, Palese, 1778, pp. 87-88. ANDREA MEMMO, *Elementi dell'architettura lodoviana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa libri due*, Roma, stamperia Pagliarini, 1786, pp. 171-172. PIETRO CHEVALIER, *Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova*, Padova, Fratelli Gamba, 1831, pages 93-94.
- ⁴ Cf. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova... op. cit.*, p. 144.
- ⁵ Cf. BRESCIANI ALVAREZ, *Il cantiere dell'ospedale, del convento e della chiesa di San Francesco... op. cit.*, p. 104.
- ⁶ Cf. SANDRA FACCINI, *Lineamenti della scultura nella chiesa di San Francesco Grande*, in *ivi*, p. 155.
- ⁷ Cf. DENIS TON, *Padova*, in GIUSEPPE PAVANELLO, *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, Electa, 2011, p. 31 and note n. 102 at pages 52-53. We will add that Temanza and Fontebasso often appeared together in some commissions by the Gradenigos.
- ⁸ As for the pictorial apparatus, see LAURA SESLER, *Significativi aspetti della pittura attraverso i secoli nella Chiesa di San Francesco Grande in Padova*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE FRANCESCANI DI PADOVA (cur.), *Il complesso di San Francesco Grande in Padova... op. cit.*, pages 140-147.
- ⁹ Sesler proposed first the attribution to Francesco Fontebasso of both the 16 monochromes in the corners of the nave, and of the oval painting above the chancel. This researcher also noted the presence of multiple hands, advancing the idea of a cooperation with Fontebasso by Andrea Urbani. Cf. *ibidem*. The subsequent historiography accepts this hypothesis.
- ¹⁰ Cf. MARINA MAGRINI, *Francesco Fontebasso*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1988, pages 39 e 160-161. Of the two paintings preserved in the sanctuary, the one with the Conduct of St. Margaret to martyrdom is largely credited to Fontebasso, while the other, weaker in style, would be by the school.
- ¹¹ Sesler, who states the possibility of a collaboration between Urbani and Fontebasso, testified several times in Venice as in Russia, by arguing that the paintings show an uneven style. The restoration highlighted even more the presence



messo in luce con ancora maggiore evidenza la presenza di due mani differenti, sia nelle strutture compositive (elementi fisionomici dei putti, articolazione delle nuvole, struttura dei corpi, ombreggiatura delle ali, capigliature), sia anche nella tecnica e in modo particolare nella stesura dell'intonachino e nella cura delle superfici. Sono di fatto riconducibili alla stessa mano: Mansuetudine, Pietà, Intelletto, Carità, Religione, Consiglio, Scienza, Timor di Dio. Di minor esito e di altra mano: Fortezza, Temperanza, Giustizia, Prudenza, Speranza, Castità, Sapienza, Gloria. Non si deve quindi escludere la collaborazione di due artisti. Per Andrea Urbani rimandiamo a CLAUCO BENITO TIOZZO, *Andrea Urbani pittore: opera completa*, Vicenza Edizioni d'arte, Galliera Veneta, 1972. Cfr. RODOLFO PALLUCCHINI (cur.), *Gli affreschi nelle ville venete. Dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Alfieri, 1978, pp. 39-96 e apparato fotografico.

¹² Per tradizione bibliografica si suole dire che i putti raffigurano le sette virtù cristiane teologali e cardinali, i sette doni del Spirito Santo, la Castità e la Mansuetudine. Precisiamo che la Fortezza è sia una virtù cardinale che un dono dello Spirito Santo e che non ci pare essere ripetuta due volte in questo contesto. La Fede, che completa la triade delle virtù teologali insieme a Speranza e Carità, non è raffigurata negli angolari, ma nella lunetta sopra l'arco del presbiterio. Nel paragrafo che segue puntualizziamo qualche dettaglio iconografico.

¹³ Cfr. CESARE RIPA, *Iconologia*, edizione a cura di SONIA MAFFEI, Einaudi, Torino, 2012, voce *Mansuetudine*.

¹⁴ Cfr. ÉDOUARD URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios, 1995, voce *Pietà*.

¹⁵ Cfr. RIPA, *Iconologia...* cit., pp. 290-292.

¹⁶ Cfr. *ivi*, voce *Carità*. "Il cuore si dice ardere quando ama, perché, muovendosi gli spiriti da qualche oggetto degno, fanno restringere il sangue al core, il quale per la calidità d'esso alterandosi, si dice, che arde per similitudine."

¹⁷ Cfr. *ivi*, voce *Temperanza*. "Et alcuni dipingono la Temperanza con due Vasi, che uno si versa nell'altro, per la similitudine del temperamento, che si fa di due liquori insieme con quello, che si fa di due estremi diversi."

¹⁸ Cfr. *ivi*, voce *Religione*. "DONNA, con un velo sopra il viso, nella man destra tenga un Libro, e una Croce, la sinistra una Fiamma di Fuoco, e a canto di essa vi sarà un Elefante. Questo animale, apparendo la nuova Luna, di sua spontanea volontà, essendo libero, si lava nell'acqua di vivo Fiume, e se è amalato, chiama in aiuto Iddio, gettando verso il Cielo dell'herbe, come mezzi per intercedere gratia di sanità, come dicono il Pierio, e altri auttori. Il Velo, che ricuopre la Faccia di questa Figura dimostra, che la Religione deve haver coperta la Faccia, cioè, che il culto Divino deve essere in modo ordinato, che le attioni esteriori siano come un velo, sotto al quale si nascondano i segreti della Divinità, e lo splendore della Fede, e lo ammaestramento delle anime. La Croce, e il Libro sono indicio, che la Religione consiste in cose, e in parole sacre." In altre occasioni si è voluto interpretare questa allegoria come la Fede o la Fortezza, per la presenza dell'elefante. Faremo notare che la Fede è inequivocabilmente rappresentata nella lunetta al di sopra dell'arco presbiteriale, in una posizione di preminenza su tutte le altre virtù.

¹⁹ Cfr. *ivi*, voce *Fortezza*: "[.] s'appoggia questa donna ad una colonna, perché delle parti dell'Edificio questa è la più forte". Cfr. GERD HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia*

of two different hands, both in the compositional elements (physiognomic elements of the puttos, articulation of the clouds, the structure of the bodies, the shading of the wings, the hairstyles), and also in the technique, especially in preparing the plaster and in the treatment of surfaces. In fact, we could attribute to the same hand: Meekness, Piety, Intellect, Charity, Religion, Council, Science, Fear of God. Weaker and by another hand are: Fortitude, Temperance, Justice, Prudence, Hope, Chastity, Wisdom, Glory. We should not therefore exclude the cooperation of two artists. For Andrea Urbani see CLAUCO BENITO TIOZZO, *Andrea Urbani pittore: opera completa*, Vicenza Edizioni d'arte, Galliera Veneta, 1972. Cf. RODOLFO Pallucchini (ed.), *Gli affreschi nelle ville venete. Dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Alfieri, 1978, pages 39-96 and photographic apparatus.

¹² For bibliographical tradition, they say that the puttos represent the seven Christian theological and cardinal virtues, the seven gifts of the Holy Spirit, Chastity and Meekness. We will have to note that Fortress is both a cardinal virtue and a gift of the Holy Spirit and that they do not seem to be repeated twice in this context. Faith, which completes the triad of the theological virtues along with Hope and Charity, is not depicted in the corners, but in the lunette above the chancel arch. In the following paragraph, we will underline some other iconographic details.

¹³ Cf. CESARE RIPA, *Iconologia*, edition curated by SONIA MAFFEI, Einaudi, Torino, 2012, entry *Mansuetudine*.

¹⁴ Cf. ÉDOUARD URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios, 1995, entry *Pietà*.

¹⁵ RIPA, *Iconologia...* op. cit., pages 290-292.

¹⁶ Cf. *ivi*, entry *Carità*. "Il cuore si dice ardere quando ama, perché, muovendosi gli spiriti da qualche oggetto degno, fanno restringere il sangue al core, il quale per la calidità d'esso alterandosi, si dice, che arde per similitudine."

¹⁷ Cf. *ivi*, entry *Temperanza*. "Et alcuni dipingono la Temperanza con due Vasi, che uno si versa nell'altro, per la similitudine del temperamento, che si fa di due liquori insieme con quello, che si fa di due estremi diversi."

¹⁸ Cf. *ivi*, entry *Religione*. "DONNA, con un velo sopra il viso, nella man destra tenga un Libro, e una Croce, la sinistra una Fiamma di Fuoco, e a canto di essa vi sarà un Elefante. Questo animale, apparendo la nuova Luna, di sua spontanea volontà, essendo libero, si lava nell'acqua di vivo Fiume, e se è amalato, chiama in aiuto Iddio, gettando verso il Cielo dell'herbe, come mezzi per intercedere gratia di sanità, come dicono il Pierio, e altri auttori. Il Velo, che ricuopre la Faccia di questa Figura dimostra, che la Religione deve haver coperta la Faccia, cioè, che il culto Divino deve essere in modo ordinato, che le attioni esteriori siano come un velo, sotto al quale si nascondano i segreti della Divinità, e lo splendore della Fede, e lo ammaestramento delle anime. La Croce, e il Libro sono indicio, che la Religione consiste in cose, e in parole sacre." On other occasions, someone has interpreted this as an allegory of the Faith or the Fortress, for the presence of the elephant. We will note that Faith is clearly represented in the lunette above the chancel arch, in a prominent position above all the other virtues.

¹⁹ Cf. *ivi*, entry *Fortezza*: "[.] s'appoggia questa donna ad una colonna, perché delle parti dell'Edificio questa è la più forte". Cf. GERD HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia*



cristiana, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1995, p. 110: "Nella raffigurazione delle virtù la c., come simbolo di forza portante, è attributo della Fortezza (fortitudo)".

- ²⁰ Viene accompagnata da un fanciullo che "sparge molte medaglie d'oro, e d'argento", cfr. RIPA, *Iconologia...* cit., voce *Magnanimità*.
- ²¹ Cfr. *ivi*, voce *Giustizia*.
- ²² Cfr. *ivi*, voce *Speranza*: "nella sinistra terrà un'Ancora [...], che aiuta la vita ne' pericoli maggiori della fortuna." Cfr. URECH, *Dizionario dei simboli cristiani...* cit., p. 26.
- ²³ Cfr. RIPA, *Iconologia...* cit., voce *Prudenza*: "Lo Specchiarsi significa la cognizione di se medesimo, non potendo alcuno regolare le sue attoni, se i proprij difetti non conosce."
- ²⁴ Cfr. *ivi*, voce *Castità*: "cinta nel mezzo di una fascia, come hoggi in Roma usano le Vedove, sopra la quale vi sia scritto il detto di S. Paolo: Castigo corpus meum."
- ²⁵ Cfr. *ivi*, voce *Gloria*: "[...] nella destra mano con una Tromba. [...]"
- ²⁶ Cfr. *ivi*, voce *Scienza*: "perché senza libri solo con la voce del Maestro, difficilmente si può capire, e ritenere gran copia di cose, che partoriscono la cognizione e la scienza in noi stessi."
- ²⁷ Cfr. *ivi*, voce *Sapienza*.
- ²⁸ Cfr. *ivi*, voce *Timore*: "ali ai piedi" in atto di fuga. Segneremo che la virtù contrapposta nell'altro lato della navata, la Speranza, non a caso può essere raffigurata camminando in punta di piedi.
- ²⁹ Cfr. SESLER, *Significativi aspetti della pittura attraverso i secoli...* cit. Sesler nota in modo particolare la composizione e il colorismo. Particolari somiglianze compositive possono essere rintracciate soprattutto nelle figure dei cavalli, che ci sembrano un segno distintivo importante. Si rimanda al confronto con i cavalli del *Trionfo di Giunone e Atena* presso il Palazzo Butturini Serpini di Verona e al *Trionfo di Atena* presso l'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere nella stessa città. Cfr. FEDERICO DAL FORNO, *Giorgio Anselmi. Pittore frescante del Settecento*, Verona, Della Scala, 1990.

cristiana, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1995, p. 110: "Nella raffigurazione delle virtù la c., come simbolo di forza portante, è attributo della Fortezza (fortitudo)".

- ²⁰ She is accompanied by a child that "sparge molte medaglie d'oro, e d'argento", cf. RIPA, *Iconologia...* op. cit., entry *Magnanimità*.
- ²¹ Cf. *ivi*, entry *Giustizia*.
- ²² Cf. *ivi*, entry *Speranza*: "nella sinistra terrà un'Ancora [...], che aiuta la vita ne' pericoli maggiori della fortuna." Cf. URECH, *Dizionario dei simboli cristiani...* op. cit., p. 26.
- ²³ Cf. RIPA, *Iconologia...* op. cit., entry *Prudenza*: "Lo Specchiarsi significa la cognizione di se medesimo, non potendo alcuno regolare le sue attoni, se i proprij difetti non conosce."
- ²⁴ Cf. *ivi*, entry *Castità*: "cinta nel mezzo di una fascia, come hoggi in Roma usano le Vedove, sopra la quale vi sia scritto il detto di S. Paolo: Castigo corpus meum."
- ²⁵ Cf. *ivi*, entry *Gloria*: "[...] nella destra mano con una Tromba. [...]"
- ²⁶ Cf. *ivi*, entry *Scienza*: "perché senza libri solo con la voce del Maestro, difficilmente si può capire, e ritenere gran copia di cose, che partoriscono la cognizione e la scienza in noi stessi."
- ²⁷ Cf. *ivi*, entry *Sapienza*.
- ²⁸ Cf. *ivi*, entry *Fear*: "winged feet" in the act of escape. We report that the connected virtue on the other side of the nave, Hope, not by chance can be depicted walking on tiptoe.
- ²⁹ Cf. SESLER, *Significativi aspetti della pittura attraverso i secoli...* op. cit. Sesler distinguished, in particular, the composition and use of colour. Particular compositional similarities can be found especially in the figures of the horses, which seem to us an important mark. We suggest the comparison with the horses of the *Triumph of Juno and Athena at the Palace Butturini Serpini in Verona* and to the *Triumph of Athena at the Academy of Agriculture, Science and Literature in the same city*. Cf. FEDERICO DAL FORNO, *Giorgio Anselmi. Pittore frescante del Settecento*, Verona, Della Scala, 1990.

**Bibliografia essenziale / Essential bibliography**

- ASSOCIAZIONE CULTURALE FRANCESCANI DI PADOVA (cur.), *Il complesso di San Francesco Grande in Padova. Storia e arte*, Padova, Signum, 1983
- PIETRO BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova, 1795
- MARCELLO CHECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza editore, 1961
- PIETRO CHEVALIER, *Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova*, Padova, Fratelli Gamba, 1831
- FEDERICO DAL FORNO, *Giorgio Anselmi. Pittore frescante del Settecento*, Verona, Della Scala, 1990
- ALESSANDRO DE MARCHI, *Nuova guida di Padova e i suoi dintorni*, Padova, Felice Rossi, 1855
- GERD HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1995
- MARINA MAGRINI, *Francesco Fontebasso*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1988
- ANDREA MEMMO, *Elementi dell'architettura lodoviana o sia L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa libri due*, Roma, stamperia Pagliarini, 1786
- GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico di belle arti*, Venezia, 1817
- RODOLFO PALLUCCHINI (cur.), *Gli affreschi nelle ville venete. Dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Alfieri, 1978
- GIUSEPPE PAVANELLO (cur.), *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, Electa, 2011
- LIONELLO PUPPI, GIUSEPPE TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, Lint, 1983
- CESARE RIPA, *Iconologia*, edizione a cura di SONIA MAFFEI, Einaudi, Torino, 2012
- PIETRO SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Bologna, Forni, 1869, ristampa 1976
- TOMMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel decimosesto, libro primo*, Venezia, Palese, 1778
- CLAUDIO BENITO TIOZZO, *Andrea Urbani pittore: opera completa*, Vicenza Edizioni d'arte, Galliera Veneta, 1972
- ÉDOUARD URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios, 1995

Oratorio di Santa Maria delle Grazie

Progetti

Apparati lapidei e intonaci

Pale d'altare

The Church of Grace

Projects:

*Stone apparatus and
plasters*

Altarpieces





Il contesto

La chiesa di Santa Maria delle Grazie lega le sue origini all'abbattimento, avvenuto nel 1509, del convento dei domenicani osservanti collocato fuori dalle mura di Padova. Autorizzati nel 1512 a costruire un'altra dimora nei pressi di Prato della Valle, i domenicani commissionarono a Giovanni Falconetto una nuova chiesa e un enorme convento dotato di dormitori, refettori, officine, cimitero e orti. I lavori di realizzazione di questo ambizioso complesso cominciarono negli anni Trenta del XVI secolo e si protrassero per oltre cinque decenni. La maestosità del disegno iniziale fu tale da suscitare l'ammirazione persino di Giorgio Vasari che, nel 1568, commentò che la sede domenicana di Padova non aveva uguali.¹

L'idea del Falconetto, tuttavia, non vide la luce a causa di alcuni significativi risvolti storici che indussero un **p r o f o n d o** ridimensionamento del progetto originario: anzitutto l'avvento della Controriforma che dettò un ritorno alla moderazione circa il fasto ecclesiastico; poi le controversie tra osservanti e conventuali; infine, gli esosi oneri della costruzione che gravavano sulla stessa comunità religiosa. Oggi, dell'antico complesso domenicano, rimangono soltanto la chiesa e il campanile, attornati da un recente conglomerato di immobili.²



La chiesa delle Grazie subì nel XVIII secolo una riedificazione – anche se forse non totale e limitata all'ampliamento della navata dal lato della facciata - testimoniata anche da una lapide datata al 1710 posta al di sopra del portale d'accesso alla chiesa, la quale cita: Gratiarum Matri Reginae Sanc.mi Rosarii aere conventus piorumq. Charitate anno salutis MDCCX. Il prospetto esterno (fig. 1) della chiesa è decorato con le statue di san Bonaventura, Clemente XIII vescovo di Padova e papa, e una Madonna con Bambino di Giovanni Bonazza. Sulla facciata compare anche lo stemma della famiglia Massetti, la quale adoperò la sua beneficenza più volte anche all'interno della chiesa, come committente dell'altare di San Domenico e dell'organo.

The context

The origin of the church of Santa Maria delle Grazie is connected to the destruction, in 1509, of the convent of the Observant Dominicans situated outside the city walls of Padua. Authorized in 1512 to build another headquarters near Prato della Valle, the Dominicans commissioned to Giovanni Falconetto a new church and monastery with dormitories, refectories, workshops, cemetery and gardens. Construction work on this ambitious complex began in the 1530s and continued for more than five decades. The majesty of the initial design was such as to excite even the admiration of Giorgio Vasari who, in 1568, commented that the Dominican seat of Padua had no equal.¹

The idea by Falconetto, however, did not see the light because of some significant historic implications that induced a profound reorganization of the original project: first, the advent of the Counterreformation that dictated a return to moderation about ecclesiastical pomp; then, disputes between observants and conventuals; in the end, the exorbitant costs of building that weighted on the religious community themselves. Today, of the ancient Dominican complex only the church and the bell tower survive, surrounded by a recent cluster of buildings.²

The Church of Grace underwent a reconstruction in the 18th century - though perhaps not total and limited to the expansion of the nave from the side of the facade - also proved by a plaque dated 1710 placed above the entrance door of the church, where with the words: gratiarum MATRI REGINAE SANC.MI rosaries AERE conventus PIORUMQ. Charitate ANNO SALUTIS MDCCX. The external façade (fig. 1) of the church is decorated with statues of Saint Bonaventure, Clement XIII bishop of Padua and Pope, and a Madonna and Child by Giovanni Bonazza. On the front the coat of arms of the Massetti family appears, who employed their charity several times even inside the church, as donor of the altar of St. Dominic and of the organ.

Fig. 1 The Church of Grace, façade.



I domenicani officiarono presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie sino al 1771, allorché la struttura divenne ospedale dei mendicanti. Più tardi fu adoperata come orfanotrofo e, infine, fu impiegata come teatro, utilizzo che mantenne fino a pochi anni or sono. Nel corso del tempo si sono susseguiti alcuni restauri, tra i quali ricordiamo nel 2010 un rifacimento della copertura volto alla messa in sicurezza dell'ambiente.

L'Istituto Veneto per i Beni Culturali si è preso in carico la chiesa nel 2013, recuperandone sia la parte architettonica, sia l'apparato mobile, nella prospettiva di riutilizzarne gli spazi in funzione delle proprie attività didattiche.

The Dominicans officiated at the Church of Santa Maria delle Grazie until 1771, when it became a beggars' hospital. Later it was used as an orphanage and eventually as a theatre, maintained up until a few years ago. Over time, some renovations have occurred, among which the 2010 re-roofing aimed at securing the architecture.

The Venetian Institute for Cultural Heritage took over the church in 2013, recovering both the architecture, and the mobile heritage, with the view to re-use the space for educational activities.



Fig. 2 Dettaglio dell'altare del Nome di Gesù prima del restauro.
Fig. 3 Dettaglio dell'altare del Nome di Gesù dopo il restauro.



Fig. 2 Detail of the Altar of the Name of Jesus, before restoration.
Fig. 3 Detail of the Altar of the Name of Jesus, after restoration.

Restauro degli interni: apparati lapidei e intonaci

2013-2014

Architettura e decorazione negli interni della chiesa

L'interno dell'oratorio di Santa Maria delle Grazie si articola in un'unica navata ritmata ai lati da paraste ioniche. Da ciascuna parete laterale emergono due altari in marmi policromi di forme tipicamente barocche. Sono dedicati alla Natività (fig. 6), a san Domenico (fig. 8), al Sacro Nome di Gesù (fig. 7) e al Sacro Cuore di Cristo (fig. 9). I primi tre degli altari citati conservano rimarchevoli dipinti eseguiti tra il XVI e il XVIII secolo, mentre l'ultimo ospita una statua lignea.

Al fondo della navata è posto il presbiterio che accoglie un coro ligneo e l'organo. All'imbotto della cappella maggiore si trova l'altare in marmo policromo, innalzato su tre gradini e visivamente incluso in una cancellata lapidea d'ingresso al coro.

Nella parte superiore delle pareti sono presenti grandi finestre termali che consentono l'entrata della luce. La volta a botte ribassata, ristrutturata nel 2010, è costituita da arelle lignee intonacate fissate alle travi della copertura. Il pavimento è stato pure rifatto nel 1895, come si deduce da due iscrizioni presenti su altrettante mattonelle collocate all'ingresso della chiesa e nel presbiterio.

Restoration of the interiors: stone apparatus and plasters

2013-2014

Architecture and decoration in the church

The interior of the oratory of Santa Maria delle Grazie is articulated in a nave punctuated on either side by Ionic pilasters. On either side of the walls two altars emerge, composed of polychrome marble and shaped in Baroque style. They are dedicated to the Nativity (fig. 6), to Saint Dominic (fig. 8), to the Name of Jesus (fig. 7) and to the Sacred Heart of Christ (fig. 9). The first three of these altars house remarkable paintings from the 16th through to the 18th century, while the last one displays a wooden statue.

At the end of the nave is the chancel that hosts a wooden choir and an organ. At the entrance to the chancel is the altar in polychrome marble, raised on three steps and visually enclosed by a stone gate as an entrance to the choir.

In the upper part of the walls there are large Diocletian windows that allow for light to enter. The flattened barrel vault, renovated in 2010, consists of plastered wood tables attached to the roof beams. The floor was redone in 1895 as deduced from two inscriptions found on two tiles placed at the entrance of the church and in the presbytery.



Fig. 4 Top of the altar of the Sacred Heart of Christ, after cleaning.

Nell'insieme, gli interni dell'oratorio risultano oggi spogli, in quanto gran parte degli apparati mobili e degli arredi liturgici è stata rimossa al tempo in cui esso fungeva da teatro.

Conservazione e restauro

Gli interni della chiesa di Santa Maria delle Grazie, prima del nostro restauro, mostravano numerosi segni di degrado. Le superfici architettoniche erano totalmente ricoperte da diversi strati di scialbo bianco, che conferivano all'ambiente un effetto generale di manomissione e disomogeneità. Era inoltre necessario portare a termine alcuni lavori di consolidamento, specialmente riguardo il cornicione marcapiano, in alcuni punti pericolante. Gli infissi e soprattutto una finestra termale richiedevano di essere revisionati e sanati in modo da garantire la loro perfetta chiusura.

Gli altari in pietra versavano in pessimo stato, considerata la presenza di molti elementi disgiunti, la perdita di coesione di alcune specie lapidee e la mancanza di numerosi inserti marmorei decorativi.

Anche le opere mobili, che trattiamo in paragrafi appositi, erano affette da numerosi problemi conservativi. Esse sono state rimosse affinché si potesse procedere con i lavori di recupero architettonico e con il loro stesso restauro.

Per quanto concerne i manufatti edili e le decorazioni architettoniche, il restauro ha previsto le seguenti fasi:

Overall, the interior of the oratory is now bare, as most of the mobile artworks and liturgical furnishings was removed at the time when it was used as a theatre.

Conservation and restoration

The interior of the church of Santa Maria delle Grazie, before our intervention, showed many signs of deterioration. The architectural surfaces were completely covered with several layers of whitewash, which conferred to the hall an overall effect of alteration and inhomogeneity. It was also necessary to carry out some consolidation works, especially regarding the string-course cornice, in some places unsafe. The fixtures and especially a Diocletian window needed to be repaired and healed so as to ensure their perfect closing.

The altars of stone were in a very bad state of conservation, given the presence of many separate elements, the loss of cohesion of some stone species and the lack of many decorative marble inserts.

The mobile works, with which we will deal in specific paragraphs, were also affected by a number of conservation issues. They were removed so that we could proceed with the architectural restoration and later restore them themselves.

With regards to the building components and architectural decorations, the restoration included the following stages:



Fig. 5 Operazioni di pulitura dell'altare del Sacro Cuore di Gesù. A sinistra la collocazione del dettaglio rispetto l'intero in riproduzione grafica.

Fig. 5 Cleaning operations on the Altar of the Sacred Heart. On the left is the graphic representation of the whole altar, with reference to the detail.

- Restoration of the functionality of the Diocletian window. The organic deposits were removed, the missing glasses were replaced and the wooden part of the fixtures was restored.
- Removal of the whitewash on the trabeation, the back wall of the altar and the stone capitals of the pilasters. The removal of the layers of whitewash was carried out mechanically using spatulae, scalpels and sandpaper. All superfetation was removed, thus leading to view the original stone and white plaster made of pressed lime.
- Structural re-establishment of the trabeation through injections of consolidant products and the application of new anchoring systems to the wall. To confer new adhesion to the detached plaster portions, we injected mortars containing pumice and hydraulic lime and, in certain cases, two-component epoxy resin. Fiberglass ties supported by epoxy resin and micronized silica, and in some cases stainless steel pins were used to rehabilitate the structure.
- Removal of inappropriate metal elements.
- Consolidation of the plaster by injections of grout composed of hydraulic lime and aggregates.
- Retouching phase executed by brush with repeated passages of a water dispersion of slaked lime.



Fig. 6 Altare della Natività dopo il restauro.
Fig. 6 Altar of the Nativity, after restoration.



Fig. 7 Altare del Nome di Gesù dopo il restauro.
Fig. 7 Altar of the Name of Jesus, after restoration.



Fig. 8 Altare di San Domenico dopo il restauro.
Fig. 8 Altar of Saint Dominic, after restoration.



Fig. 9 Altare del Sacro Cuore di Gesù dopo il restauro.
Fig. 9 Altar of the Sacred Heart, after restoration.



Il restauro degli apparati lapidei e degli altari è avvenuto come segue:

- *Rimozione meccanica* della polvere e del guano di piccione dagli apparati lapidei.
- *Riadesione delle parti pericolanti*. Specialmente nell'altare di San Domenico, si sono utilizzate barre di acciaio inossidabile e fasce di fibra di vetro con resina epossidica caricata con silice micronizzata per creare punti di adesione tra le parti disgiunte. Altrove è stata sufficiente l'applicazione di resina epossidica.
- *Consolidamento superficiale degli elementi lapidei* con prodotti a base di silicato di etile disciolti in alcol isopropilico.
- *Rimozione per via meccanica delle stuccature* inadeguate o eseguite in altri restauri.
- *Pulizia* delle superfici e rimozione dei depositi coerenti con acqua e battericida tensioattivo mediante l'uso di spugne.
- *Pulitura delle superfici* con impacchi di polpa di carta e sepiolite con soluzione leggermente basica di carbonato d'ammonio. Le eventuali macchie di cera sono state rimosse con solventi organici a tampone o semplicemente con acqua calda vaporizzata. Le operazioni di pulitura sono state condotte con gradualità facendo continui controlli e confronti con i settori adiacenti in modo da ottenere una certa uniformità nella resa delle superfici (figg. 2, 3, 4 e 5).
- *Trattamento degli elementi metallici originali*, testimonianza degli usi cultuali dell'ambiente: essi sono stati liberati dall'ossidazione e protetti con Paraloid B72.
- *Esecuzione delle stuccature* e risarcimento delle lacune con impasti a base di calce idraulica naturale e aggregati di granulometria e coloritura diversi. Le lacune nell'intonaco sono state risarcite con almeno due differenti strati di impasti: quello inferiore con cocchiopesto e quello superiore con sabbia sottile.
- *Risarcimento degli inserti marmorei mancanti*. Si è deciso, in accordo con la Soprintendenza, di adottare due metodologie operative, differenziando gli elementi da porre in verticale da quelli in orizzontale. Nel risarcimento si è utilizzata resina epossidica per il supporto e Templum per il livello superficiale. Gli inserti marmorei mancanti nei piani di calpestio sono stati riproposti in marmo, in modo da garantire resistenza meccanica adeguata, mentre quelli verticali sono stati sagomati in resina (fig. 10).

Restoration of the stone apparatus and of the altars was carried out as follows:

- Mechanical removal of the dust and pigeon guano from the stone elements.
- Re-adhesion of the unsafe parts. Especially in the altar of Saint Dominic, we used stainless steel bars and fiberglass strips with epoxy resin loaded with micronized silica to create points of adhesion between the separated parts. Elsewhere, the application of epoxy resin was sufficient.
- Superficial consolidation of the stone elements with products based on ethyl silicate diluted in isopropyl alcohol.
- Mechanical removal of the inadequate fills or of those dating from other restoration work.
- Cleaning of the surfaces and removal of coherent deposits with water and surfactant bactericidal by sponge.
- Cleaning of surfaces by compresses of paper pulp and sepiolite with a light basic solution of ammonium carbonate. Any wax stains were removed with organic solvents by swab or simply with vaporized warm water. All of the cleaning operation were conducted gradually, making continuous checks and comparisons with the adjacent sectors in order to obtain a certain uniformity in the effect of the surfaces (figs. 2, 3, 4 and 5).
- Treatment of the original metal parts, testimony of the cultic use of the building: they were freed from oxidation and protected with Paraloid B72.
- Execution of the fills and compensation of the gaps with mixtures based on natural hydraulic lime and aggregates of different size and colours. The gaps in the plaster were compensated with at least two different layers of dough: the lower one with terracotta-based cement and the upper one with fine sand.
- Compensation of missing marble inserts. The decision was made, in accordance with the Superintendency, to adopt two operating methods, differentiating the vertical elements from the horizontal ones. Epoxy resin was used for the support and Templum to compensate the surface level. The marble inserts missing in the walking surfaces were replicated in marble, in order to ensure adequate mechanical strength, while the vertical ones were moulded in resin (fig. 10).



Fig. 10 The Altar of the Sacred Heart of Christ after the restoration of the missing marble inserts.

- *Integrazione pittorica* delle lacune risarcite, eseguita per velature successive con colori ad acquerello.
- *Stesura di cera microcristallina* come protettivo finale sulle superfici marmoree.

- Retouching of the filled-in losses, performed with subsequent glazes by watercolours.
- Application of microcrystalline wax as final protection onto the marble surfaces.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratore: Giovanna Pellizzari

Responsabile del cantiere: Laura Astegno

Operatori: Alessandro Golfetto, Luca Pivrotto

Stagisti (per la ricostruzione degli inserti marmorei): Amgad

Esmail Abdumughni, Abdulhameed Ali Al-Zekri, Hazbar

Abdulwadood Al-Absi, Lamia Muhammad Al-Subari,

Yasmeen Abdulkarim Karash, Gamil Gamal Al-Gunaid,

Muhammead Ali Al-Sewaiee

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorer: Giovanna Pellizzari

Worksite assistant: Laura Astegno

Operators: Alessandro Golfetto, Luca Pivrotto

Trainees (for the reconstruction of the marble inserts): Amgad

Esmail Abdumughni, Abdulhameed Ali Al-Zekri, Hazbar

Abdulwadood Al-Absi, Lamia Muhammad Al-Subari, Yasmeen

Abdulkarim Karash, Gamil Gamal Al-Gunaid, Muhammead Ali

Al-Sewaiee



Figg. 11 e 12 Dettaglio della pala, prima del restauro, a luce diffusa (sinistra) e UV (destra).



Figs. 11 and 12 Detail of the altarpiece, before restoration, under normal (left) and UV light (right).

Restauro delle pale d'altare

2013-2014

Natività della Vergine di Dario Varotari il Vecchio

Iconografia, tecnica e notizie storiche

Il dipinto raffigurante la *Natività della Vergine* (fig. 13) è collocato nel secondo altare a sinistra nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie. È un olio su tela di formato rettangolare che misura 305 cm d'altezza e 163 in larghezza.

L'iconografia scelta dal pittore presenta molti degli elementi convenzionalmente utilizzati nel descrivere quest'episodio mariano. La scena infatti è ambientata nella stanza da letto di sant'Anna, la quale giace in secondo piano stesa sul suo letto a baldacchino. La puerpera è assistita da due ancelle che le porgono delle uova, canonico simbolo di fecondità, nascita, rinnovamento e nuova vita. In primo piano compaiono due balie intente ad asciugare la bambina Maria dopo averle fatto il bagno, così come vuole la tradizione iconografica di derivazione apocrifa legata all'infanzia della Vergine. A sinistra un'altra balia, aiutata da un putto, è impegnata a srotolare la fascia per bendare la neonata Maria. Infine, nell'angolo inferiore destro appare un vivace ritratto del committente che il cartiglio posto in basso ci permette di identificare come Francesco Bettini.

Restoration of the altarpieces

2013-2014

Nativity of the Vergin by Dario Varotari the Elder

History, technique and historical information

The painting representing the *Nativity of Mary* (fig. 13) is placed on the second altar on the left-hand side in the Church of St. Mary of Grace. It is an oil painting on canvas, rectangular shaped, 305 cm high and 163 cm wide.

The iconography chosen by the painter presents a lot of the elements conventionally used to describe this Marian episode. As a matter of fact, the scene is set in Saint Anne's bedroom, who leans on her baldacquin bed in the background. The mother is being assisted by two maids that are offering her some eggs, as they are a canonical symbol of fertility, birth, renovation and new life. In the foreground are two wet-nurses that are drying baby Mary after her bath, as suggested by the iconographic tradition from the apocryphal texts about the Virgin's childhood. On the left, another wet-nurse, helped by a putto, is unrolling the band to bound baby Mary. In the end, on the bottom-right hand side, a lively portrait of the donor can be seen, who can be recognized as Francesco Bettini thanks to a scroll painted on bottom.



FRANCISCVS BETTINVS FIERI IVSSIT HOC OPVS
AD HONOREM DEI ANNO SALVTIS M D L XXXX



Pagina precedente

Fig. 13 La Natività della Vergine di Dario Varotari il Vecchio, dopo il restauro.

L'iscrizione recita "FRANCISCUS BETTINUS FIERI JVSSIT HOC OPVS – AD HONOREM DEI ANNO SALUTI MDLXXXX" ed è affiancata dallo stemma di famiglia.

L'opera è testimoniata essere di Dario Varotari sin dalla prima biografia dell'artista veronese redatta da Carlo Ridolfi³. È di particolare interesse segnalare che Dario Varotari il Vecchio si è cimentato altrove in città con il medesimo episodio mariano. Esiste infatti un affresco di ugual soggetto e simile composizione, anche se di maggior respiro e di più alto impegno, conservato presso la sala capitolare della Scuola della Carità, che pone interessanti confronti con quella conservata presso Le Grazie.

L'opera, tensionata su un telaio antico, è costituita da due pezzi di tela ad armatura semplice e di media fittezza. Fu preparata dall'artista con un leggero strato biancastro per ricevere la pittura. Il film pittorico è sottile ma con qualche punto di materia più evidente.

Conservazione e restauro

Prima del restauro messo in atto dall'IVBC nel 2013, la pala era afflitta da due principali problemi conservativi: l'allentamento della tela, che aveva causato numerosi sollevamenti e lacune degli strati pittorici, e l'alterazione del film protettivo che, scurito e alterato, impediva di apprezzare l'originale cromia.

Mettiamo in evidenza che l'opera non conserva le sue originarie dimensioni poiché subì in passato dei tagli che ne ridussero la superficie dipinta per adattarla all'altare a cui era destinata e nel quale ancora si trova. Altre perdite di pellicola pittorica sono concentrate nella parte centrale della composizione, in corrispondenza della figura di sant'Anna, dove l'abrasione ha raggiunto un tale livello che, prima del restauro, era possibile intravedere il disegno preparatorio tracciato sulla tela. Inoltre, il fenomeno della crettatura era molto intenso e in alcuni punti aveva causato la deadesione degli strati pittorici e la caduta di alcune scaglie di colore.

Il restauro ha mirato alla messa in sicurezza della pellicola pittorica, alla pulitura e a un corretto tensionamento dell'opera. Si è proceduto come segue.

Innanzitutto l'opera è stata velinata per essere trasportata in laboratorio, in modo da proteggere le parti pittoriche pericolanti. Dopo aver rimosso meccanicamente lo sporco particellare sul retro e la

Opposite page

Fig. 13 The Nativity of Mary by Dario Varotari the Elder, after restoration.

The writing says: "FRANCISCUS BETTINUS FIERI JVSSIT HOC OPVS – AD HONOREM DEI ANNO SALUTI MDLXXXX" and is accompanied by the family coat of arms.

This work has been certified as Dario Varotari's since the first biography Carlo Ridolfi³ wrote about this painter from Verona. It is of particular interest to note that Dario Varotari the Elder had already dealt with the same Marian episode in Padua. Indeed, there is a fresco painting with the same theme and very similar composition, though bigger and much more articulated, in the Chapter Hall of the Scuola della Carità, which is interesting to compare to this work.

This art piece, stretched on an old mark, is made up of two pieces of canvas in plain weave and medium density. It was prepared by the artist with a light whitish layer before the paint. The paint film is thin but with some more plastic points.

Conservation and restoration

Before the 2013 IVBC restoration, the altarpiece was afflicted by two major conservation problems: the loosening of the canvas that had caused many gaps and the lifting of the paint layers, and the alteration of the protective film, darkened and altered, which did not allow for appreciation of the original colour scheme.

We must state that the work does not show its original size. This is because, in the past, it suffered some cuts that reduced the painted surface in order to adapt it to a new altar, therefore the current one. Other losses of the paint film are concentrated in the central part of the composition, on the figure of Saint Anne, where the abrasion reached such a level that, before restoration, it was possible to see the preparatory drawing on the canvas. In addition, the phenomenon of the craquelure was very intense and in some places had caused the de-adhesion of the paint layers and the fall of a few flakes of colour.

Restoration work aimed at securing the paint film, cleaning and proper tensioning of the work. We proceeded as follows.

First of all, the work had to be transported to the laboratory in order to protect the painted parts at risk. After removing the dirt mechanically from the back and from the front, and the facing, we carried out some



velinatura sul fronte, sono state realizzate alcune stratigrafie utili allo studio dei materiali costitutivi dell'opera, della loro storia e conservazione, operazione di notevole importanza in quanto erano state segnalate, nel corso dei secoli, forti manomissioni e ampie ridipinture.

Sono stati avanzati alcuni test di pulitura per individuare i solventi utili alla rimozione delle superfetazioni e delle resine protettive ossidate. La pulitura chimica della superficie pittorica è stata eseguita a tampone con acetone. Durante la pulitura è emerso che alcuni toni hanno subito un fotocadimento e perciò un viraggio cromatico, in particolar modo evidente nelle zone verdi (forse verde rame o verde trasparente) ormai imbrunite e in alcuni incarnati che, forse per la presenza di solfato di bario, sono anch'essi divenuti cupi. Inoltre, la pulitura ha messo in evidenza alcuni pentimenti, interessante elemento per lo studio della tecnica artistica adoperata dal pittore.

Per ripristinare la planarità dell'opera e ridurne le deformazioni, si è intervenuti con un tensionamento su un telaio interinale con il sistema degli elastici, agendo successivamente con vapore acqueo e diacetonalcol per ammorbidire gli strati pittorici e infine ponendo l'opera in una camera di umidificazione costante.

L'opera è stata consolidata con della resina termoplastica Plexisol P550 al 20% in white spirit dal fronte e dal retro, riattivata con modico apporto di calore.

Le lacune del tessile sono state colmate con inserti di tela trattata con adesivi sintetici e fissata ai bordi con resina poliammide.

Sono state applicate delle fasce perimetrali incollate con l'adesivo Beva 371 attivato a caldo, così da poter ritensionare il dipinto sullo stesso telaio, opportunamente pulito, consolidato e disinfestato.

Le lacune del film pittorico sono state colmate con dello stucco a base gessosa. Si è proceduto infine con la reintegrazione cromatica con colori a vernice, durante la quale si è ritenuto opportuno anche velare le forti abrasioni della pittura nella zona centrale e i pentimenti.

Il dipinto è stato verniciato per nebulizzazione con una miscela di resine protettive.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Giovanna Capovilla, Annamaria D'Ottavi
Collaboratori: Laura Astegno, Alessandro Golfetto

stratigraphic tests useful to study the constituent materials of the work, their history and preservation. This operation was very important, because over the centuries important alterations and extensive repainting had been reported.

Some cleaning tests were advanced to identify the useful solvents for the removal of the superfactation and the oxidized protective resins. The chemical cleaning of the paint surface was performed by swab with acetone. During the cleaning, it emerged that some of the tones had undergone photolysis and therefore colour changes, particularly evident in the green areas (perhaps copper green or transparent green) had now blackened; some complexion tones, perhaps due to the presence of barium sulphate inside, have also become darker. In addition, the cleaning has shown some pentimenti, elements that are interesting for the study of the painter's technique.

To restore the flatness of the work and reduce the deformation, we stretched the work on an interim framework with the system of the rubber bands, acting successively with water vapour and diacetonalcohol, so as to soften the paint layers and then keeping the work into a constant humidification chamber.

The work was consolidated with thermoplastic resin Plexisol P550, 20% in white spirit, from the front and from the back, reactivated with a modest amount of heat.

The gaps were filled with textile inserts treated with synthetic adhesive and fixed at the edges with polyamide resin.

Perimeter bands were applied with adhesive Beva 371 activated by heat, so that we could re-stretch the painting on the same framework, properly cleaned, disinfected and consolidated.

The losses of the paint film were filled with chalk-based stucco. Finally, we proceeded with the chromatic reintegration by varnish-based colours, during which it was decided also to veil the abrasions of the paint film in the central part and the pentimenti.

The painting was spray varnished with a mixture of protective resins.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

*Restorers: Giovanna Capovilla, Annamaria D'Ottavi
Operators: Laura Astegno, Alessandro Golfetto*



Fig. 14 Retro del dipinto prima del restauro.

Fig. 15 Dettaglio delle lacerazioni del dipinto prima del restauro.

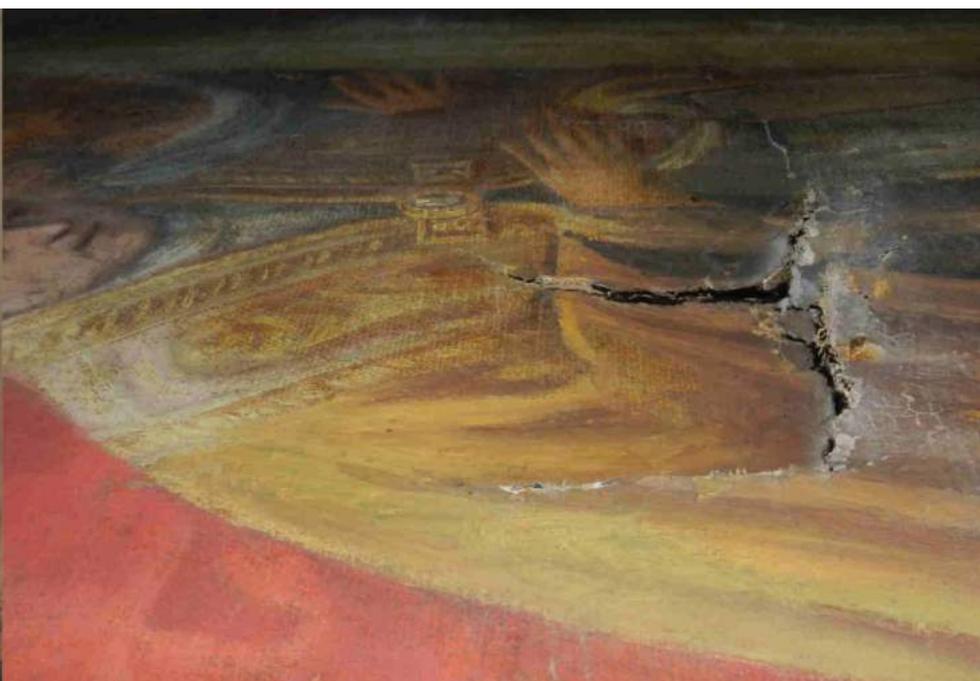


Fig. 14 The back of the painting, before restoration.

Fig. 15 Detail of the lacerations of the painting, before restoration.

La pala della Gloria del Nome di Gesù

Iconografia e tecnica

Una complessa composizione in onore del Nome di Gesù è soggetto della pala che si trova nel primo altare laterale destro della chiesa delle Grazie (fig. 16). Si tratta di un dipinto ad olio su tela con cornice in legno dorato di 150 cm di larghezza e 270 cm d'altezza.

Un ovale centrale, che ricorda la mandorla di Cristo, è percorso da un'iscrizione dorata su un nastro azzurro che recita: OMEN GENV FLECTATVR IN NOMINE IESVS. Più in basso una targhetta dipinta con le medesime cromie cita: DIVINI NOMINIS SOCIETAS MDLXXIII. In tal modo è facilmente comprensibile che l'opera sia stata commissionata nel 1574 dalla confraternita del Nome di Gesù. All'interno dell'ovale sono delineate orizzontalmente tre fasce in cui si individuano scene evocative del Cielo, della Terra e dell'Inferno. Nel registro superiore si nota, in un ambiente celeste irradiato di luce dorata, un gruppo d'angeli oranti che si inginocchia e adora il monogramma IHS. Nella sezione centrale, suddivisa a sua volta in tre riquadri grazie alla presenza di due colonne in stile corinzio, si riconosce la scena della presentazione di Cristo al Tempio, alla presenza di un gruppo di genuflettenti. Nel registro inferiore, totalmente avvolti nella luce rossa del fuoco, è raffigurata una scena infernale.

The Altarpiece of the Glory of the Name of Jesus

Iconography and technique

A complex composition in honour of the Name of Jesus is the subject of the altarpiece set on the right-hand side altar of the church of St. Mary of Grace (fig. 16). It is an oil painting on canvas framed in gilded wood, 150 cm wide and 270 cm high.

A central oval, reminiscent of the almond of Christ, is run by a blue ribbon with a golden inscription saying: OMEN GENV FLECTATVR IN NOMINE IESVS. On bottom, a plate painted with the same colours comments: DIVINI NOMINIS SOCIETAS MDLXXIII. This makes it easy to understand that the work was commissioned in 1574 by the Confraternity of the Name of Jesus. Inside the oval are three horizontal bands which evokes scenes of Heaven, Earth and Hell. In the upper register, in a heavenly golden light, we can see a group of praying angels kneeling and adoring the monogram IHS. In the central section, divided in turn into three sections by two Corinthian columns, we can recognize the scene of the presentation of Christ in the Temple, in the presence of a group of kneeling spectators. In the lowest register, completely wrapped in the red light of the fire, a scene from hell is depicted.

Around the oval, in the four corners of the painting, there are four prophets who display scrolls that contain Psalms and verses from the Holy Scriptures. On the top





Pagina precedente

Fig. 16 Pala della Gloria del Nome di Gesù dopo il restauro.

Attorno all'ovale, nei quattro angoli del dipinto, sono presenti quattro profeti che esibiscono cartigli iscritti con salmi e versi delle Sacre Scritture. Nell'angolo superiore sinistro appare Davide reggente il cartiglio "MISERERE MEI SECUNDUM DILIGENTIUM NOMEN TUUM PS III. 18", mentre in quello destro compare Salomone con l'iscrizione "TURRIS FORTISSIMA NOMEN DOMINI AD IPSUM CURRIT IUSTUS ET EXALTABITUR P.18 V10". In basso, a sinistra si nota Isaia che scrive "MEMENTO QUIA EXCELSUM EST NOMEN EIUS - 12" e a destra Abacuc che recita "EGO AUTEM IN DNO GAUDEBO ET EXULTABO IN JESUM MEO - 3".

Quest'opera, ritenuta plausibilmente un gonfalone utilizzato dalla confraternita del Nome di Gesù, esplicita in una complessa orchestrazione iconografica tutte le maggiori sensibilità tipiche di queste corporazioni devozionali, che nascevano con l'intento di combattere la bestemmia in favore della conoscenza delle Sacre Scritture e dell'esercizio delle buone pratiche cristiane.

L'opera è composta da sei teli di altezza variabile uniti tra di loro senza cuciture e supportati sul retro da materiali di diversa origine e natura. Oltre ad essere foderata, essa presentava una grande quantità di materiale quale carta di giornale, teli di cotone e di lino, applicato sul retro nel tentativo di fornire maggior supporto (fig. 14). Ciò ci induce a pensare che l'utilizzo di quest'immagine come pala d'altare sia avvenuto in un momento successivo rispetto al proposito iniziale.

Conservazione e restauro

Tra le operazioni più urgenti da avanzare va ricordata la messa in sicurezza della pala che, tenuta appoggiata all'altare senza vincoli di alcuno tipo, risultava essere in una situazione di grande precarietà. Non ultimo, quattro grandi tagli (fig. 15) presenti sul supporto tessile, insorti a seguito di probabili urti, compromettevano ulteriormente la salvaguardia del dipinto. Infine, era necessario intervenire allo scopo di limitare la caduta della pellicola pittorica, verificatasi a causa delle non idonee condizioni igrometriche e di un cattivo tensionamento.

Il restauro è stato svolto come segue.

- *Velinatura* con carta giapponese e colletta e preconsolidamento degli strati pittorici in vista del trasporto dell'opera in laboratorio.
- *Svincolamento* dal supporto ligneo, pulitura meccanica del retro della tela e rimozione della foderatura.

Opposite page

Fig. 16 Altarpiece of the Glory of the Name of Jesus, after restoration.

left is David with the cartouche "MISERERE MEI SECUNDUM DILIGENTIUM NOMEN TUUM PS III. 18", while on the right is Solomon with the inscription "Turris fortissima nomen domini ad ipsum currit iustus et exaltabitur P.18 V10". On bottom, on the left we can see Isaiah writing "MEMENTO QUIA EXCELSUM EST NOMEN EIUS - 12" and on the right is Habakkuk that states "EGO AUTEM IN DNO GAUDEBO ET EXULTABO IN JESUM MEO - 3".

This work, considered plausibly a flag used by the brotherhood of the Name of Jesus, expresses in a complex iconographic orchestration all the major devotional attention typical of these corporations, who were founded with the intent to fight the curse, for the benefit of the knowledge of the Holy Scriptures and the pursuit of the good Christian practices.

The work consists of six pieces of variable heights joined together seamlessly and supported on the back with materials of different origin and nature. Besides being lined, there was a large amount of material such as newspaper, cotton and linen strips, applied on the back in the attempt to provide greater support (fig. 14). This leads us to think that the use of this image as an altarpiece came at a later time than the initial purpose.

Conservation and restoration

Among the most urgent measures to advance, we should mention the safety of the altarpiece that, held on the altar without constraints of any kind, appeared to be in a very precarious situation. Last but not least, four large cuts (fig. 15) on the textile, the likely result of impacts, further undermined the conservation of the painting. Finally, due to the non-adequate conditions of humidity and bad tension, it was necessary to intervene in order to limit the fall of the paint film.

The restoration was carried out as follows.

- Facing with Japanese paper and glue, and pre-consolidation of the paint layers in view of the transportation to the laboratory.
- Removal from the wooden support, mechanical cleaning of the back of the canvas and elimination of the lining.



- *Consolidamento del supporto tessile con adesivo termoplastico.*
- *Svelinatura del dipinto.*
- *Documentazione fotografica preliminare e analisi non invasive.*
- *Separazione delle tre pezze di tela.*
- *Umidificazione indiretta e appianamento delle deformazioni del supporto tessile con l'ausilio di un sistema a bassa pressione.*
- *Pulitura del dipinto.* Questa fase ha richiesto particolare attenzione, in quanto erano presenti diverse ridipinture soprammesse, alcune delle quali necessitanti la rimozione in quanto deturpanti e di disturbo estetico. Si è deciso di operare in maniera graduale e selettiva, mantenendo alcune ridipinture storicizzate. Si è utilizzata una miscela di ligroina e acetone (3:7).
- *Appianamento della superficie con riattivazione a caldo del consolidante.*
- *Sutura delle lacerazioni ed esecuzione degli inserti tessili.*
- *Foderatura a freddo mediante stesura dell'adesivo Plextol B500 addensato con Klucel G (1,5 %) e l'ausilio della tavola a bassa pressione.*
- *Modifica del telaio.* Il telaio è stato mantenuto e, dopo averlo disinfettato e pulito, esso è stato modificato per renderlo più efficiente in rispetto della sua probabile originalità. Sono state create delle fascette perimetrali per evitare l'insorgere di segni sulla tela e sono state inserite delle strutture angolari che permettono l'apertura graduale del telaio.
- *Stuccatura delle lacune con impasto a base di gesso e colla lapin.*
- *Ritocco pittorico delle lacune con colori a vernice.*
- *Verniciatura finale lucida.*
- *Restauro della cornice lignea e montaggio.*

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Giovanna Capovilla, Anna Maria D'Ottavi

Collaboratori: Laura Astegno, Alessandro Golfetto

Consulenza: Paolo Bensi, Luigi Pruneri

High supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorers: Giovanna Capovilla, Anna Maria D'Ottavi

Operators: Laura Astegno, Alessandro Golfetto

Consulting: Paolo Bensi, Luigi Pruneri



Fig. 17 Velinatura del fronte prima del trasporto.
Fig. 18 Test di pulitura.

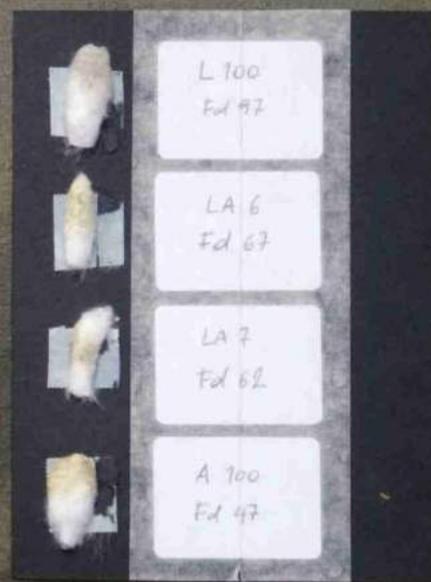
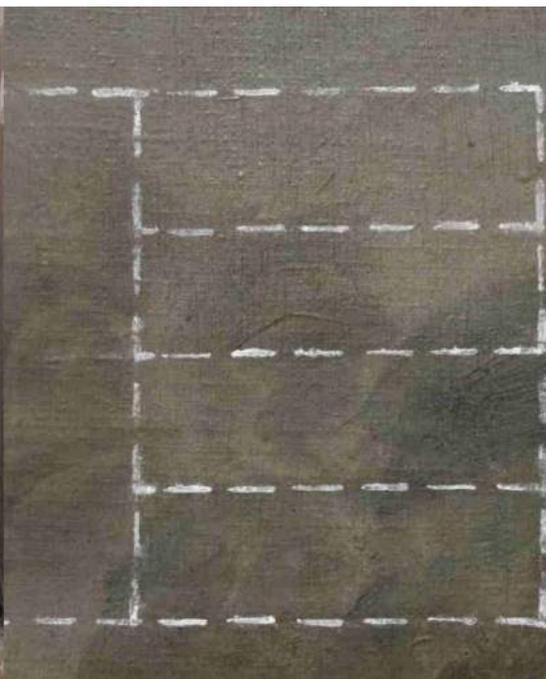


Fig. 17 Facing of the front, before transportation.
Fig. 18 Cleaning tests.

La pala di San Domenico

Descrizione dell'opera

La pala di San Domenico è collocata entro la nicchia del primo altare sinistro della chiesa di Santa Maria delle Grazie. Pur essendo di autore ignoto, la presenza di una targa sulla cornice marmorea sotto al dipinto datata al 1726 ci permette di individuare il committente in Secondo Massetti. L'iscrizione sotto la pala recita "F. SEGONDO MASSETTI - F.F. - ANNO MDCCXXVI".

La pala ha un formato rettangolare con gli angoli superiori sagomati e misura 285 x 160 cm. Il soggetto illustrato è Domenico di Guzman, fondatore dell'ordine che ha dato vita al complesso padovano delle Grazie. Il Santo è rappresentato a figura intera con il tipico abito bianco e nero. Porta con sé il giglio, simbolo di purezza e castità, e un libro, emblema dell'amore per lo studio della teologia. Ai piedi di Domenico appare il cane che regge la torcia, altro suo consolidato attributo iconografico. San Domenico è raffigurato in un momento di contemplazione, mentre volge gli occhi al cielo in ammirazione di un gruppo di putti. Sullo sfondo appare un brano di campagna veneta.

Conservazione e restauro

Dal punto di vista conservativo, la pala non versava in cattivo stato. Ciononostante, l'accumulo di polveri e il deterioramento della vernice protettiva ostacolavano

The Altarpiece of Saint Dominic

Description of the work

The altarpiece of Saint Dominic is located within the niche of the first altar on the left of the church of Santa Maria delle Grazie. Despite being by an unknown author, the presence of a plaque under the painting on the marble frame dated 1726 enables us to identify at least the name of the commissioner: Secondo Massetti. Indeed the underneath inscription says "F. SEGONDO MASSETTI - F.F. - ANNO MDCCXXVI".

The altarpiece has a rectangular form with shaped top corners and measures 285 x 160 cm. The subject is Dominic de Guzman, founder of the order who gave rise to the complex of the Grace in Padua. The Saint is represented full-length, wearing the typical black and white dress. In his right hand he holds the lily, symbol of purity and chastity, and a book, a sign of the love for the study of theology. At the foot of Dominic is the dog holding a flashlight, consolidated iconographic attribute of his. Saint Dominic is depicted in a moment of contemplation, turning his eyes to heaven in admiration of a group of cherubs. In the background is a piece of Venetian countryside.

Conservation and restoration

From the conservative point of view, the altarpiece was not in a bad state. Nevertheless, the accumulation of dust and the deterioration of the protective varnish did



Fig. 19 Detail of Saint Dominic during the cleaning phase.

la fruizione del bene.

Le mancanze del supporto erano piccole e poco diffuse, concentrate soprattutto sui bordi e in corrispondenza di una vecchia chiodatura, mentre erano evidenti le deformazioni del tessile in corrispondenza della battuta del telaio e del suo rompitratta. Un'eccessiva tensione dell'opera sul telaio aveva inoltre causato il cedimento della cucitura delle due pezze di tela, lasciando a vista una fessura.

Prima di movimentare l'opera, si è ritenuto opportuno velinarla con strisce di carta giapponese e apposito adesivo sintetico spray, per renderla più sicura durante il trasporto in laboratorio (fig. 17). L'opera è stata poi spolverata e svelinata. Il retro è stato oggetto di un'accurata rimozione dei depositi incoerenti.

La superficie pittorica è stata pulita a tampone con dell'acetone puro (figg. 18 e 19). Dopo il risanamento del supporto tessile - che ha previsto la sutura dei tagli, l'incollaggio di inserti nelle lacune, la rimozione delle toppe del retro, e il risanamento delle cuciture - la pala è stata consolidata con del Plexisol P550. La realizzazione delle strisce perimetrali ha permesso di tensionare nuovamente l'opera sul telaio. Le stuccature sono state realizzate con gesso e colla pigmentati. Le operazioni di ritocco pittorico sono state eseguite con colori a vernice.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Giovanna Capovilla, Anna Maria D'Ottavi

Collaboratori: Laura Astegno, Elisa Galante

not help the reading of the artwork.

The lacunae of the support were small and not very widespread, concentrated mostly on the edges and at an old nailing. Some deformation of the textile were evident around the framework and on its cross-pieces. Excessive tension on the frame of the work had also caused the failure of the stitching of the two cloth pieces, leaving a tear exposed.

Before moving the work, it was considered appropriate to face it with Japanese paper and some special synthetic spray adhesive to make it more secure during its transport to the laboratory (fig. 17). The work was then dusted and the facing removed. The back was the subject of thorough removal of loose deposits.

The painted surface was cleaned with pure acetone by cotton swab (figs. 18 and 19). After the restructuring of the textile support - which included the suture of the cuts, the gluing of the inserts in the losses, the removal of the patches from the back, and the consolidation of stitching - the altarpiece was consolidated with the Plexisol P550. Creation of the perimeter strips allowed us to stretch the work again on the framework. The fills were made from pigmented plaster based on chalk and animal glue. The retouching phase was carried out by varnish colours.

High supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorers: Paolo Bensi, Giovanna Capovilla, Anna Maria D'Ottavi

Operators: Laura Astegno, Elisa Galante



- ¹ Riportato da GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, Padova, Seminario, 1780, pp. 228-230 e PIETRO BRANDOLESE, *Architetture, pitture, sculture di Padova*, Padova, Brandolese, 1795, p. 108-109. Cfr. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [1568], edizione a cura di ROSANNA BETTARINI, PAOLA BAROCCHI, IV, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 590-594.
- ² Cfr. MARCELLO CHECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza editore, 1961, pp. 652-654. LIONELLO PUPPI, GIUSEPPE TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, Lint, 1983, pp. 188-189.
- ³ Cfr. CARLO RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, Venezia, Sgava, 1648. Sul Varotari si veda anche ALESSANDRO BALLARIN, DAVIDE BANZATO, *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Roma, Leonardo-De Luca, 1991; EDOARDO CASTELLAN, *Il tempo di Dario Varotari pittore e architetto 1542-3, 1596, celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte*, atti del convegno di studi auditorium S. Michele Padova, 12 aprile -29 maggio 1997; MAURO LUCCO, *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano, Electa, p. 633; LUCIANO ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, Verona, Stamperia Zandrini, 1974; ANNA MARIA SPIAZZI, *Il restauro della Pala di Voltabrusegana e alcune note a margine a Dario Varotari*, in "Padova e il suo territorio" n. 12, marzo-aprile 1988 (anno II).
- ¹ Mentioned by GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, Padova, Seminario, 1780, pages 228-230 and PIETRO BRANDOLESE, *Architetture, pitture, sculture di Padova*, Padova, Brandolese, 1795, p. 108-109. Cf. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [1568], edited by ROSANNA BETTARINI, PAOLA BAROCCHI, IV, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 590-594.
- ² Cf. MARCELLO CHECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza editore, 1961, pages 652-654. LIONELLO PUPPI, GIUSEPPE TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, Lint, 1983, pages 188-189.
- ³ Cf. CARLO RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, Venezia, Sgava, 1648. About Varotari see also ALESSANDRO BALLARIN, DAVIDE BANZATO, *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Roma, Leonardo-De Luca, 1991; EDOARDO CASTELLAN, *Il tempo di Dario Varotari pittore e architetto 1542-3, 1596, celebrazioni in onore dell'artista in occasione del 4° centenario della morte*, atti del convegno di studi auditorium S. Michele Padova, 12 aprile -29 maggio 1997; MAURO LUCCO, *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, Milano, Electa, p. 633; LUCIANO ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, Verona, Stamperia Zandrini, 1974; ANNA MARIA SPIAZZI, *Il restauro della Pala di Voltabrusegana e alcune note a margine a Dario Varotari*, in "Padova e il suo territorio" n. 12, marzo-aprile 1988 (anno II).

**Bibliografia essenziale** / *Essential bibliography*

- WART ARSLAN, *Provincia di Padova: Comune di Padova. Ministero dell'Educazione nazionale, Direzione generale antichità e belle arti*, Roma, La libreria dello stato, 1936, p. 131
- ALESSANDRO BALLARIN, DAVIDE BANZATO, *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Roma, Leonardo-De Luca, 1991
- PIETRO BRANDOLESE, *Architetture, pitture, sculture di Padova*, Padova, Brandolese, 1795
- EDOARDO CASTELLAN, *Il tempo di Dario Varotari pittore e architetto 1542-3, 1596*, celebrazioni in onore dell'artista in occasione del 4° centenario della morte, atti del convegno di studi auditorium S. Michele Padova, 12 aprile -29 maggio 1997
- MARCELLO CHECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza editore, 1961, pp. 652-654
- MAURO LUCCO, *La pittura nel Veneto – il Cinquecento*, Milano, Electa, 1996
- GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova*, Bologna, Atesa, 1976
- LIONELLO PUPPI, GIUSEPPE TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, Lint, 1983
- CARLO RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte*, 1648
- LUCIANO ROGNINI, *Dario Varotari pittore e architetto del Cinquecento*, Verona, Stamperia Zandrini, 1974
- GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, Padova, Seminario, 1780
- ANNA MARIA SPIAZZI, *Il restauro della Pala di Voltabusegana e alcune note a margine a Dario Varotari*, in “Padova e il suo territorio” n. 12, marzo-aprile 1988
- GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori [1568]*, edizione a cura di ROSANNA BETTARINI, PAOLA BAROCCHI, IV, Firenze, Sansoni, 1976

Chiesa degli Eremitani

Progetti

Arche carraresi

Dossali rinascimentali

Monumento a Benavides

Pala Ovetari

Gruppo in terracotta della
cappella Cortellieri

Crocifisso ligneo

Portale della sacrestia

Cenotafio Gambara

Altare barocco e battistero

Church of the Hermits

Projects:

The Carrara arks

Renaissance altarpieces

Benavides's Monument

Ovetari Altarpiece

*Terracotta group in the
Cortellieri Chapel*

Wooden Crucifix

Sacresty door

Gambara's cenotaph

Baroque altar and baptistery



Il contesto

Una lapide posta a sinistra dell'arco del presbiterio attesta che la prima consacrazione della chiesa padovana intitolata ai santi Filippo e Giacomo avvenne il primo maggio 1264. Già nel 1276 i frati Eremitani, dediti alla predicazione e allo studio in collaborazione con l'università, ottennero di ingrandire la loro sede culturale nelle forme in cui la apprezziamo oggi.¹ Accanto alla chiesa fu edificato un enorme convento che, dopo i restauri degli anni '80, fu tramutato in sede dei Musei Civici di Padova.

All'esterno l'edificio ha un aspetto molto sobrio in mattoni lasciati a vista. Solo la facciata a capanna è abbellita nella parte inferiore da un monumentale rivestimento lapideo (fig. 1).

All'interno la chiesa ha un impianto basilicale e la spaziosa navata è coperta da una volta lignea a forma di carena di nave rovesciata completata nel 1306 da fra' Giovanni, architetto e ingegnere idraulico a cui si assegna anche il progetto della facciata. A oriente si innestano il presbiterio absidato e le due cappelle maggiori laterali. All'estremità meridionale del transetto è posta la cappella Ovetari, mentre a settentrione si trova la sacrestia. Lungo le pareti della navata sono stati eretti, nel corso del tempo, diversi altri altari e monumenti sepolcrali.

Durante il secondo conflitto mondiale, il 14 marzo 1944, un bombardamento aereo comportò la deflagrazione dell'edificio compromettendo fortemente la facciata, il soffitto e la cappella maggiore, e distruggendo quasi per intero le cappelle Ovetari e Dotto. Nei decenni successivi seguì una riedificazione delle aree abbattute e un profondo riordino degli elementi superstiti.²

Nonostante le gravi perdite, le testimonianze artistiche conservate all'interno della chiesa degli Eremitani rimangono tutt'oggi molteplici e di enorme rilevanza.

Fig. 1 Prospetto principale della chiesa degli Eremitani.

The context

An inscription on the left-hand side of the chancel arch certifies that the dedication of the first Paduan church dedicated to the Saints Philip and James took place on May 1st, 1264. Already in 1276 the Hermits, devoted to preaching and to the study in collaboration with the university, were allowed to enlarge their place of worship in the shape which we see today.¹ Next to the church a huge monastery was built which, after the restoration work of 1980, was turned into the seat of the Civic Museums of Padua.

Outside, the building is of a very simple appearance in undressed brick. Only the façade is adorned at the bottom by a monumental stone cladding (fig. 1).



Inside, the church has a basilica plan and the spacious nave is covered by a wooden vault shaped like the hull of an overturned ship, completed in 1306 by Friar Giovanni, the architect and hydraulic engineer who also designed the facade. The main chapel with an apse and two side chapels are on the Eastern side. In the Southern side of the transept is the Ovetari chapel, and on the opposite side, in the North, is the sacristy. Along the side walls several altars and tombs were erected over time.

During an air raid of World War II, on March 14th, 1944, the façade, the roof and the main chapel were severely damaged, while the Ovetari and Dotto chapels were almost completely destroyed. In the following decades, a reconstruction of the destroyed areas and a profound reorganization of the surviving elements were carried out.²

Despite the heavy losses, the artistic testimonies preserved in the Church of the Hermits are still multiple and of great importance. At the beginning of the nave,

Fig. 1 Main façade of the Church of the Hermits.



All'inizio della navata sono poste le due trecentesche arche carraresi provenienti dalla demolita chiesa di Sant'Agostino, monumenti di eccezionale interesse per la storia cittadina. La cappella maggiore era interamente ornata da affreschi con le storie dei santi titolari realizzati da Guariento d'Arpo, astro della pittura gotica padovana; purtroppo la parete meridionale del presbiterio non sopravvisse al bombardamento del 1944 e il ciclo di Guariento ci appare oggi incompleto. Altra opera di grande considerazione, andata quasi interamente perduta in quella stessa occasione, ma di recente minuziosamente ricostruita (2006), era la decorazione murale della cappella Ovetari, realizzata da Andrea Mantegna e altri contemporanei. Qui si può ancora ammirare una pregevole ancona di Nicolò Pizzolo in terracotta. A destra della navata, nella cappella Cortellieri, si conservano i resti di un ciclo pittorico di Giusto de' Menabuoi dedicato a sant'Agostino e un pregevole gruppo in terracotta policroma. Sulla navata sinistra si possono ammirare il grandioso monumento in calcare tenero dedicato al giurista Marco Mantua Benavides (1544), e due splendidi dossali d'altare rinascimentali dedicati a san Nicola e alla Vergine Maria.

La chiesa degli Eremitani costituisce una testimonianza imprescindibile dell'arte veneta medievale e rinascimentale. Nel corso di un decennio, l'IVBC ha curato il restauro di un gran numero di monumenti, operando per garantirne la salvaguardia e la fruizione, così come descritto nei seguenti capitoli.

there are the two 14th-century Carrara arks that are originally from the demolished Church of St. Augustine, monuments of great interest for the history of the city. The chancel was entirely decorated with frescoes depicting the stories of the patron Saints by Guariento Arpo, the star of the Gothic painting in Padua; unfortunately, the South wall of the presbytery did not survive the 1944 bombing and Guariento's cycle is now complete. Another work of great consideration, almost entirely lost in the same occasion, but recently meticulously rebuilt (2006), was the mural decoration by Andrea Mantegna and other contemporaries of the Ovetari Chapel. Here we can also admire a precious terracotta altarpiece by Nicolò Pizzolo. On the right-hand side of the nave, in the Cortellieri Chapel, there are remains of a fresco cycle by Giusto di Menabuoi dedicated to Saint Augustine and a remarkable group in polychromed terracotta. On the left aisle, moreover, we can also see the huge stone monument in limestone dedicated to judge Marco Mantua Benavides (1544), as well as two beautiful Renaissance altars dedicated to Saint Nicholas and the Virgin Mary.

The Church of the Hermits is a fundamental testimony of the Veneto medieval and Renaissance art. In the course of a decade, the IVBC oversaw the restoration of a large number of art pieces, working to ensure their conservation and enjoyment, as described in the following chapters.



Fig. 2 Urna pensile di Jacopo Carrara dopo il restauro.

Fig. 2 Jacopo Carrara's hanging urn, after restoration.

Restauro delle arche carraresi

1998 - 1999

Aspetti storico-artistici e problemi conservativi

I monumenti funebri dedicati a Ubertino e Jacopo da Carrara sono fondamentali testimonianze storiche e artistiche della Padova medievale. Provengono dalla chiesa di Sant'Agostino, dove erano collocati nella zona absidale a formare una sorta di mausoleo di famiglia. Le due arche furono realizzate da Andriolo de Santi, Alberto di Ziliberto e Francesco di Bonaventura tra 1345 e il 1350. Nel 1819, quando la chiesa di Sant'Agostino fu demolita su ordinanza austriaca per costruire l'ospedale militare, le arche trovarono nuova collocazione all'ingresso della chiesa degli Eremitani, una di fronte all'altra, Ubertino a destra e Jacopo a sinistra.³

Entrambi i monumenti, che mostrano molti aspetti formali comuni, si compongono di due elementi: l'urna pensile che espone nella parte superiore l'effigie a figura intera del defunto disteso e leggermente inclinato verso lo spettatore, e l'arcosolio che funge da coronamento.

Una delle ragioni per le quali le arche carraresi degli Eremitani sono molto rilevanti dal punto di vista storico-artistico riguarda la loro posizione nell'ambito dell'evoluzione dei monumenti funebri in area veneta. Esse paiono essere infatti dei prototipi di un modello

Restoration of the Carrara arks

1998 - 1999

Historical and artistic aspects and problems in conservation

The funeral monuments dedicated to Ubertino and Jacopo da Carrara are fundamental historical and artistic testimonies of the medieval art in Padua. They derive from the Church of St. Augustine, where they were located in the apse to form a kind of family mausoleum. The two tombs were built by Andriolo de Santi, Alberto di Ziliberto and Francesco di Bonaventura between 1345 and 1350. In 1819, when the Church of St. Augustine was demolished under Austrian decree to make room for the military hospital, the arks found a new location at the entrance of the Church of the Hermits, facing one another, Ubertino to the right and Jacopo to the left.³

Both monuments, which have lots of formal aspects in common, are composed of two elements: the hanging urn which displays on top of the full-length effigy of the deceased lying slightly tilted towards the viewer, and the hanging arch that serves as a crowning.

One of the reasons why the Carrara arks of the Hermits are very important in art historical terms concerns their position in the evolution of the funerary monuments in the Veneto area. They seem to be, indeed, the prototype of a funeral monument that would know

Petrarca e Padova
Chiesa
degli Eremitani



Small white informational card.





Pagina precedente

Fig. 3 Monumento funebre a Jacopo Carrara dopo il restauro.

Opposite page

Fig. 3 Jacopo Carrara's monument, after restoration.

di sepolcro che conoscerà ampia diffusione e fortuna nei secoli successivi.⁴

I materiali adoperati nei monumenti sottolineano la pregevolezza del progetto e confermano la ricchezza della commissione. Le ricerche e le operazioni di restauro hanno messo in evidenza ampie tracce di policromia e doratura, che originariamente ricoprivano l'intera superficie dei monumenti, arricchendone coloristicamente i diversi materiali impiegati: alabastro, marmi bianchi e venati, verde lacedemonio, rosso ammonitico, calcari compatti e teneri.⁵

Tra le maggiori cause del degrado delle arche carraresi, prima dell'intervento svolto dall'IVBC tra 1998 e 1999, si annoverano l'azione dell'umidità e gli stress meccanici.

L'ubicazione del monumento di Jacopo, contro la parete settentrionale, favorisce fenomeni di condensazione, soprattutto in corrispondenza del sottarco. Anche il monumento di Ubertino, benché situato sul muro meridionale, è oggetto di concentrazione di umidità a causa delle variazioni termoisometriche ambientali. La presenza di umidità genera aggressione da parte di inquinanti atmosferici (solfatazione) e, di conseguenza, distacchi e cadute delle dorature e del film pittorico.

Dovremmo inoltre notare che entrambi i monumenti hanno subito un'inevitabilmente traumatica operazione di smontaggio e ricomposizione, che comportò qualche inesattezza nei punti di congiunzione degli elementi, l'applicazione di malte cementizie, e alcune ricostruzioni con malte a base di calce.

La difficoltà di lettura delle opere era aumentata dalla presenza di cere o prodotti di natura organica, nonché colature e macchie dovute all'impiego probabile di soluzioni alcaline in passate operazioni di pulitura poco caute.

Lo stato estremamente precario del film pittorico, infine, imponeva un fissaggio urgente per evitare ulteriori perdite di materiali.

L'intervento di restauro, effettuato dall'Istituto Veneto per i Beni Culturali nel biennio 1998/99 con il sostegno della Parrocchia dei SS. Filippo e Giacomo degli Eremitani e della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, ha permesso di ristabilire condizioni di conservazione appropriate per queste importanti opere.

widespread fortune in later centuries.⁴

The materials used in the monuments emphasize the preciousness of the project and confirm the richness of the customers. Research and restoration works revealed many traces of polychromy and gilding, which originally covered the whole of the monuments, enriching even more, from the chromatic point of view, the different materials: alabaster, white and veined marble, Lacedaemon green marble, red ammonite, compact and tender limestone.⁵

The major causes of the deterioration of the Carrara tombs, before the IVBC intervention advanced between 1998 and 1999, were the action of moisture and the mechanical stress.

The location of the monument to Jacopo, against the North wall, promotes condensation, especially on the underside of the arch. Even the monument to Ubertino, though against the Southern wall, suffers due to the concentration of moisture due to the changes in temperature and humidity of the environment. The presence of moisture generates attack by atmospheric pollutants (sulfation) and, consequently, delamination and fall of the gilding and the paint film.

We should also note that both monuments suffered were subject to dismantling and reassembly, inevitably traumatic, which led to some inaccuracy in the junction points of the elements, to the application of cement mortar, and to some reconstructions in lime-based mortar.

The difficulty of reading the works was increased by the presence of waxes or organic products, as well as drops and stains due to the probable use of alkaline solutions in past little cautious cleaning operations.

The state of the paint film was extremely precarious and imposed some urgent consolidation to prevent further loss of material.

The restoration, carried out by the Venetian Institute for Cultural Heritage in 1998/99 with the support of the Parish of Saints Philip and James of the Hermits and the Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, enabled to re-establish the appropriate conservation conditions of these important art works.



FRANCISCVS SFORZA



Pagina precedente

Fig. 4 Monumento funebre a Ubertino Carrara dopo il restauro.

Opposite page

Fig. 4 Ubertino Carrara's monument, after restoration.

Monumento funebre di Jacopo da Carrara

Iconografia e tecnica

Jacopo II da Carrara, quinto Signore di Padova, morì vittima di una congiura nel 1350 e fu tumulato nella chiesa di Sant'Agostino nella tomba che Andriolo de Santi confezionò per onorarne la memoria. Un'iscrizione ancor oggi visibile al di sotto dell'urna riporta i sedici versi elegiaci che Francesco Petrarca scrisse in onore del defunto. Fu proprio Jacopo Carrara, che aveva creato attorno a sé un circolo molto stimolante di artisti e letterati, a invitare Petrarca a Padova e nominarlo canonico del Duomo, incarico che prevedeva gran prestigio oltre che una rendita cospicua.⁶

L'arca (fig. 3) fu realizzata con una grande quantità di materiali molto pregiati. Il fronte del sepolcro è decorato da due lastre marmoree in verde antico, racchiuse entro quattro colonnine tortili in alabastro. Tutte le statue che ornano l'arcosolio sono in calcare tenero. Una vasta policromia e doratura, purtroppo sopravvissuta solo in forma di tracce, ornava l'intera parte lapidea scolpita.

Sul fronte del sarcofago è scolpita la Vergine con Bambino, affiancata agli angoli da angeli cerofori (fig. 6). Il ritratto di Jacopo in abito talare, disteso con le mani incrociate sul ventre, orna il coperchio dell'arca, mentre quattro busti d'angeli oranti fungono da raccordo tra il fronte e la parte sommitale. Una straordinaria quantità di motivi vegetali arricchiscono le mensole, i capitelli e ogni elemento architettonico decorativo. Supponiamo che, quando sussisteva la policromia che includeva un uso diffuso di azzurrite, di rosso cinabro e di oro in conchiglia, l'aspetto primigenio dovesse essere magnifico: il manto della Vergine era blu, gli incarnati rosa, le vesti degli angeli arricchite con dettagli dorati (fig. 7). Il monumento era infine originariamente magnificato da una decorazione ad affresco attribuita al Guariento che ornava la parete in cui l'arca era posta presso Sant'Agostino.⁷

Operazioni di restauro

Le operazioni di restauro dovevano mirare a restituire la leggibilità dell'opera e a porre fine al degrado avanzato della superficie lapidea, anticamente policroma, dovuto all'incalzante azione dell'umidità e degli inquinanti. Non per ultimo, alcuni elementi risultavano pericolanti a causa dei danni arrecati dal bombardamento del 1944 e dovevano essere messi in sicurezza.

The Tomb of Jacopo da Carrara

Iconography and technique

Jacopo II da Carrara, the fifth Lord of Padua, died as victim of a conspiracy in 1350 and was buried in the church of St. Augustine in the tomb that Andriolo de Santi designed to honour his memory. An inscription still visible under the urn contains sixteen elegiac verses that Petrarch wrote as tribute to the deceased. It was indeed Jacopo Carrara, who had created a very stimulating circle of artists and writers around himself, that called Petrarch to Padua and appointed him canon of the Cathedral, an office which provided prestige and a substantial income.⁶

The tomb (fig. 3) was built with a lot of very expensive materials. Two slabs in antique green marble enclosed by four spiral columns of alabaster decorate the front of the sepulchre. All the statues that decorate the arcosolium are of limestone. Vast gilding and polychromy, unfortunately survived only in the form of relics, adorned the carved stone apparatus.

On the front there are the Virgin and Child, flanked by two candleholder angles in the corners (fig. 6). The portrait of Jacopo in clerical garb, lying with his hands crossed on his stomach, adorns the cover of the ark, while four busts of praying angels work as a liaison between the front and the top. The shelves, capitals and every single decorative architectural element are enriched with plant motifs. The appearance originally had to be great, when the polychromy was visible and included a widespread use of blue azurite, cinnabar red and gold dust: the mantle of the Virgin was blue, the flesh tones were pink, the robes of the angels were enriched with gilded elements (fig. 7). The appearance of the monument, in origin, was also magnified by a fresco decoration attributed to Guariento that adorned the wall where the ark was placed in St. Augustine's.⁷

Restoration operations

The restoration work aimed to re-establish the readability of the work and to put an end to the advanced deterioration of the stone surface, which was polychromed in ancient times. This was due to the pressing action of moisture and pollutants. Last but not least, some elements were in danger because of the damage caused by the bombing of 1944 and had to be secured.



Fig. 5 Cleaning phase on Jacopo Carrara's monument.

Durante una spolveratura iniziale finalizzata alla rimozione dei depositi incoerenti, è emersa l'estrema fragilità della policromia superstite, che ha imposto un immediato consolidamento per mezzo di Paraloid B72 steso a pennello o per imbibizione. L'operazione si è rivelata essere particolarmente delicata, specialmente in corrispondenza del blu azzurrite che si presentava polverulento. Parallelamente al consolidamento, si è proceduto con la pulitura delle superfici tramite l'applicazione di impacchi d'acqua o di carbonato d'ammonio (fig. 5). La pulitura, graduale e differenziata, ha permesso di rispettare ciascun materiale e di ottenere un effetto omogeneo di liberazione dai depositi superficiali. Tracce di cere o di altri materiali organici sono state rimosse con solventi. Le parti pericolanti, e specie l'angelo di destra, sono state fissate con resina epossidica e con l'ausilio di perni piombati. Le ali degli angeli sono state trattate rimuovendo meccanicamente gli ossidi di ferro e applicando prodotti inibitori di corrosione e protettivi acrilici.

Le stuccature hanno richiesto l'utilizzo di aggregati diversi per ottenere riempimenti delle lacune e delle fessurazioni quanto più possibile vicini al materiale da risarcire. Leggere velature ad acquerello hanno permesso di omogeneizzare il risultato finale. Il manufatto è stato infine trattato con prodotti protettivi contro l'umidità e gli agenti atmosferici: si è utilizzata la cera microcristallina per i marmi e la resina polisilossanica per i calcari.

Pagina seguente

Fig. 6 Angelo ceroforo posto all'angolo dell'urna di Jacopo Carrara. Foto dopo il restauro.

During some initial dusting aimed at removing incoherent deposits, the extreme fragility of the surviving polychromy was noted, which imposed an immediate consolidation by means of Paraloid B72 applied with a brush or by imbibition. The operation proved to be particularly delicate, especially for the azurite blue that appeared powdery. Parallel to the consolidation, we proceeded with the cleaning of the surfaces by applying some water or ammonium carbonate compresses (fig. 5). The cleaning, gradual and differentiated, respected all the materials and obtained a homogenous effect of liberation from the surface deposits. Traces of wax or other organic materials were removed by solvent. The unsafe parts, and especially the angel on the right, were fixed with epoxy and sealed with the help of pins. The iron wings of the angels were restored by removing mechanically the oxides and by applying products that inhibit the corrosion and acrylic protectives.

To fill the gaps and cracks different aggregates were used, as close as possible to the materials to compensate. Light glazes of watercolours homogenized the final result. In the end, the artwork was treated with protective substances against moisture and atmospheric agents: microcrystalline wax was applied onto the marble parts and polysiloxane resin on the limestone ones.

Following page

Fig. 6 Candle-holder angel placed on the corner of Jacopo Carrara's urn, after restoration.





Fig. 7 Detail of Ubertino's urn after restoration.

Monumento funebre di Ubertino da Carrara

Iconografia e tecnica

Per molti aspetti affine al monumento del successore Jacopo, l'arca che conserva le spoglie mortali di Ubertino da Carrara, Signore di Padova dal 1338 al 1345, è composta ugualmente di un arcosolio archiacuto e di un cataletto scolpito di pregevole fattura (figg. 4 e 7). Anche in questo caso si è avanzata l'attribuzione dei lavori in favore di Andriolo de Santi, che avrebbe concepito le due arche carraresi nell'ambito di un'unica idea progettuale e con un senso di grande armonia contestuale.

L'arcosolio è sostenuto in basso grazie a due mensole lisce ed è ornato ai lati da due pilastri che contengono ciascuno due nicchie recanti sculture di santi. Il sovrastante arco a sesto acuto, riccamente scolpito con motivi vegetali, presenta in alto ai lati due clipei contenenti angeli oranti.

Il sarcofago, poggiante su mensole modanate, espone il corpo di Ubertino vestito in epitafio. Esso è del tutto simile al pendant di Jacopo, inclusi gli elementi in marmo e alabastro e le statue anticamente policrome (fig. 7). Come si è detto infatti, l'apparato scultoreo e architettonico dell'arca era impreziosito dalla presenza di policromia e doratura che rivestiva, con raffinatezza, l'intera superficie.

È stato possibile rilevare, attraverso apposite indagini diagnostiche, alcune differenze esecutive in

The Tomb of Ubertino Carrara

Iconography and technique

In many ways similar to the monument of his successor Jacopo, the ark that houses the mortal remains of Ubertino da Carrara, Lord of Padua from 1338 to 1345, is also composed of a pointed hanging arch and a finely carved coffin (figs. 4 and 7). Also this artwork has been attributed to Andriolo de Santi, who would have conceived the tombs of the Carrara Lords in the same project design and with a great sense of harmony.

The arcossolium is supported at the bottom by two simple shelves and is adorned on either side by two pillars, each of which contains two niches bearing sculptures of saints. On top, the pointed arch, richly carved with floral motifs, presents two medallions flanked by praying angels.

The sarcophagus, which rests on moulded shelves, displays the body of Ubertino dressed in a gown. It is similar to Jacopo's one in all of its elements, including the the alabaster and marble elements and the statues that were polychromed in the ancient times (fig. 7). As mentioned, the sculptural and architectural apparatus of the ark was enhanced by the presence of gold and polychromy that covered the entire surface with elegance.

Through appropriate diagnostic investigations it was possible to identify some differences in the execution of



Fig. 8 Dettaglio della decorazione sott'arco e della policromia superstite.

Fig. 8 Detail of the under-arch decoration and the surviving polychromy.

Operazioni di restauro

Smontaggio e rimontaggio, presenza di fenomeni di condensazione e agenti inquinanti con conseguente solfatazione dei componenti carbonatici erano, anche in questo caso, alla base dell'avanzato livello di degrado del monumento di Ubertino da Carrara. Va sottolineato che la minor qualità della tecnica esecutiva ha sicuramente favorito la diffusa e frequente perdita di scaglie di colore e la scomparsa dei dettagli dorati a missione.

Come per l'arca di Jacopo, la prima fase d'intervento ha previsto un sistematico fissaggio della policromia superstite. La scelta del consolidante è ricaduta nell'ambito delle resine acriliche dissolte in solvente organico. Si è proceduto in maniera molto delicata, con pennelli e interposizione di carta giapponese, riuscendo in tal modo anche a rimuovere i depositi incoerenti laddove una spolveratura generalizzata non era immaginabile per la fragilità dei materiali.

Le dorature e le tracce di colore sui marmi sono state

this ark compared to Jacopo's, realized later, especially as far as the polychromy is concerned. If in the ark of Jacopo the artists would use a preparation for the most part made of lead white and carbon black, in Ubertino's the preparation is absent or limited to carbon black under the azurite. Also the sculptural execution of Jacopo's monument looks more mature.

Restoration operations

Dismantling and reassembly, the presence of condensed water and pollutants and the deriving sulfation of the carbonate components, also in this case, were at the base of the understanding of the advanced level of degradation of the monument to Ubertino da Carrara. It should be noted that the poorer quality of the polychromy certainly favoured the widespread and frequent loss of colour flakes and the disappearance of the details in mission gilding.

As for Jacopo's ark, the first restoration phase involved a systematic fixing of the surviving polychromy. The choice of the consolidant fell within the acrylic resins diluted in organic solvent. We proceeded in a very delicate way, by brush and with interposition of Japanese paper, and then we removed the incoherent deposits where a general dusting was not imaginable because of the fragility of the materials.

The gilding and traces of colour on the marbles were



consolidate con resina acrilica in solvente organico a diversa concertazione in ragione delle necessità. Questo materiale ha permesso di tamponare anche la polverizzazione caratteristica dell'azzurrite degradata. Impacchi di acqua demineralizzata o di carbonato d'ammonio sono stati applicati per pulire le superfici dai depositi coesi. I sali presenti in superficie a causa dei fenomeni di solfatazione sono così stati rimossi. L'uso dei solventi è stato previsto per la rimozione delle cere e degli altri materiali organici presenti in superficie.

Il consolidamento strutturale si è rivelato essere un'operazione fondamentale, dato che il rimontaggio ottocentesco aveva impiegato materiali che si erano ormai deteriorati. Una rete plastica e agganci in vetroresina hanno permesso di aumentare le capacità autoportanti di alcune aree che necessitavano rinforzo. Le parti disgiunte sono stati riadesi con resine epossidiche ed elementi in vetroresina. Le strutture metalliche, quali il perno che sorregge la Madonna con bambino possibilmente originale o le ali degli angeli, sono state trattate con inibitori di ruggine e protette con resine acriliche. Le integrazioni delle mancanze sono state eseguite con malte a base di calce idraulica e polvere di pietra, mentre le stuccature hanno corrisposto per colorazione e granulometria il materiale di destinazione.

Poiché non era possibile intervenire sulle condizioni termoigrometriche dell'ambiente, per rendere più duraturo l'intervento di restauro e proteggere il monumento dalle aggressioni esterne, si sono utilizzate sostanze protettive sia per i marmi, sia per i calcari, garantendo così la formazione di una leggera ma efficace barriera all'umidità e agli inquinanti.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso
 Restauratori: Damiana Magris, Raffaella Portieri, Anna De Spirt
 Consulenza: Vasco Fassina
 Allievi:
 1997-1998: Anna Burgassi, Elisa Buso, Alessandra Canova, Renata Contadin, Nicola Della Bernardina, Arianna De Perini, Verbena Favaro, Silvia Granziol, Paola Naccari, Matteo Zambon
 1998-1999: Francesca Bellavitis, Marianna Battistuzzi, Pietro Boux, Lorenza Cini, Marcella Fasan, Martina Favero, Rebecca Manzato, Raffaella Paglia, Chiara Zanetti

consolidated with acrylic resin in organic solvent in different concentrations depending on the necessity. This material also stopped the pulverization of the degraded azurite.

Compresses of demineralized water or of ammonium carbonate were applied to clean the surfaces from the coherent deposits. Also the salts present on the surface due to the sulfation were well removed. The use of solvents removed the waxes and other organic materials present on the surface.

The structural consolidation was a fundamental operation, since the 19th-century replacements had employed materials which were already deteriorated. A plastic net and some fiberglass pins made it possible to increase the self-supporting capacity of some areas that needed reinforcement. The disjointed parts were re-adhered with epoxy resin and fiberglass elements. Metal structures, such as the pin that holds the Madonna and Child on the urn that seems to be original or the wings of the angels, were treated with rust inhibitors and protected with acrylic resins. The reintegration of the deficiencies was carried out with mortars of hydraulic lime and stone powder. The fills matched the materials according to the different colours and granulometry.

Since it was not possible to intervene on the thermo-hygrometric conditions of the environment, to make the restoration more durable and to protect the monument from external aggressions, protective substances were applied both on the marbles and on the limestone parts. This operation ensures the formation of a light but effective barrier against moisture and pollutants.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso
 Restorers: Damiana Magris, Raffaella Portieri, Anna De Spirt
 Consulting: Vasco Fassina
 Students:
 1997-1998: Anna Burgassi, Elisa Buso, Alessandra Canova, Renata Contadin, Nicola Della Bernardina, Arianna De Perini, Verbena Favaro, Silvia Granziol, Paola Naccari, Matteo Zambon
 1998-1999: Francesca Bellavitis, Marianna Battistuzzi, Pietro Boux, Lorenza Cini, Marcella Fasan, Martina Favero, Rebecca Manzato, Raffaella Paglia, Chiara Zanetti



Fig. 9 (a sinistra) Dossale di San Nicola prima del restauro.

Fig. 10 (a destra) Dettaglio dei capitelli dorati e policromi prima del restauro.



Fig. 9 (left) St. Nicholas's altarpiece, before restoration.

Fig. 10 (right) Detail of the gilded polychromed capitals, before restoration.

Restauro dei dossali rinascimentali di San Nicola e della Vergine

2000-2001

Cenni storici

Sulla parete settentrionale della chiesa degli Eremitani, a sinistra di chi entra, sono oggi visibili due grandi altari policromi in pietra, terracotta e affresco dedicati a san Nicola e alla Vergine. In origine erano situati a ridosso della controfacciata, posti in maniera simmetrica rispetto al portale d'ingresso. Dopo il bombardamento del 1944 furono spostati dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia nell'attuale collocazione.

Dossale di San Nicola da Tolentino

Presso la chiesa degli Eremitani era attiva una scuola dedicata a san Nicola - morto per l'appunto nel convento degli Eremitani di Tolentino - che si rese committente nel 1495 di un altare votivo in pietra con sculture di terracotta.⁸ L'esecuzione fu affidata a Giuliano d'Ognibene e Luca di Gregorio, i quali interpellano Domenico Boccalaro per la statuaria fittile (fig. 11).⁹

La statua che raffigura san Nicola, un tempo collocata

Restoration of the Renaissance altars of Saint Nicholas and of the Virgin

2000-2001

A brief history

On the North wall of the church of the Hermits, on the left-hand side from the entrance, visitors can see two large polychromed altars dedicated to Saint Nicholas and to the Madonna, made of stone, terracotta and fresco painting. They were originally located against the counter-façade, placed symmetrically with respect to the main entrance. After the 1944 bombing, they were moved by the Superintendency to the Monuments of Venice to their current location.

The altarpiece of Saint Nicholas of Tolentino

In the Church of the Hermits a brotherhood was active dedicated to Saint Nicholas – who died precisely in the monastery of the Hermits in Tolentino. In 1495 this guild commissioned a votive stone altar with statues in terracotta.⁸ It was executed by Giuliano d'Ognibene and Luca di Gregorio, who called Domenico Boccalaro for the terracotta statuary (fig. 11).⁹

The statue of Saint Nicholas, once placed in the central





Pagina precedente

Fig. 11 Dossale di San Nicola da Tolentino dopo il restauro.

nella nicchia centrale, aveva in passato fama di essere miracolosa. Alcune fonti la definiscono “antica”, suggerendo che possa provenire da una precedente cappella dedicata al Santo, in seguito sostituita con l’ancona qui presentata. Nel 1804, reputata questa statua in condizioni di conservazione pessime, fu rimpiazzata con un’effigie di legno policromo di san Bernardino da Siena, forse opera del Bellano.

L’ancona è tripartita grazie a quattro lesene decorate con motivi a candelabra in bassorilievo. Nelle tre nicchie sono disposte le statue di san Bernardino da Siena al centro - come si è detto sostitutiva dell’originale *San Nicola da Tolentino* - e dei santi titolari della chiesa ai lati. In alto, una raffinata cornice a bassorilievo raccorda la tripartizione con il coronamento e accoglie nella piattabanda l’iscrizione a lettere dorate SANCTE / NICOLAE ORA / PRO NOBIS. Un timpano circolare contenente il rilievo de *La Pietà* definisce in sommità la composizione insieme ad altre decorazioni fitomorfe. Sotto la statua centrale, sul piedistallo lavorato a bassorilievo, sono raffigurati tre episodi della vita del Santo originariamente titolare: *san Nicola che sostiene un impiccato innocente; san Nicola che celebra la messa per le anime del Purgatorio; san Nicola che resiste alla tentazione del Demonio*.

Gli spazi risultanti degli elementi architettonici sono decorati ad affresco, mentre la gran parte degli elementi figurativi è realizzata in terracotta, incluse statue dei santi Filippo e Giacomo e clipei contenenti gli stemmi degli evangelisti, di Maria e di Cristo ai lati dei catini a conchiglia. Tutti gli elementi costitutivi del raffinato dossale erano policromi e lasciavano grande spazio alla contrapposizione del blu con l’oro (fig. 10).

Dossale della Vergine

Il secondo altare (fig. 12), pendant di qualità leggermente inferiore al primo di cui è considerato una derivazione, è stato concepito in maniera del tutto simile a quello dedicato a san Nicola. È anch’esso costituito da un basamento inferiore, da una zona centrale tripartita da lesene, e da un apice decorato a rilievo. Anche in questo caso gli artisti hanno adoperato diverse tipologie di materiali, impiegando la pietra berentina per la parte architettonica, la terracotta per la statuaria, molte decorazioni a bassorilievo a foglia d’oro su fondo blu, e affreschi.

A differenza del precedente, questo altare presenta al centro la figura della Vergine con Bambino in forma non scolpita, ma dipinta (fig. 13). Nelle nicchie laterali sono collocate le statue in terracotta di san Pietro a

Opposite page

Fig. 11 Altar of Saint Nicholas of Tolentino, after restoration.

niche, had in the past reputation of being miraculous. Some sources define it "antique", suggesting that it may be from an earlier chapel dedicated to the same Saint, later replaced with this new altarpiece. When, in 1804, this statue was found in poor conditions, it was replaced with a polychromed wooden effigy of Saint Bernardino of Siena, perhaps a work by Bellano.

The altarpiece dedicated to Saint Nicholas is divided into three parts by four pilasters decorated with candelabra in low relief. It displays three niches in which are placed three statues, representing Saint Bernardino of Siena - a replacement, as said, of the original Saint Nicholas of Tolentino - in the centre and the ones of the titular Saints of the church on the sides. On top, a fine bas-relief frame connects the crowning with the tripartite division. Here, in the flat arch is an inscription in golden letters that says: SANCTE / NICOLAE ORA / PRO NOBIS. A circular pediment containing a relief with the Pietà crowns the composition along with other phytomorphic motifs. Under the central statue, the carved pedestal in bas-relief depicts three episodes from the titular Saint's life: Saint Nicholas who supports a hanged innocent; Saint Nicholas celebrates Mass for the souls of the Purgatory; Saint Nicholas that resists the temptation of the Devil.

The spaces among the architectural elements are decorated with frescoes, while most of the figurative elements is of terracotta, including the medallions containing the emblems of the evangelists, Mary and Christ on the sides of the shell bowls, and the statues of Saints Philip and James. All the elements constituting the fine altarpiece were polychromed and left great space to the contrast between blue and gold (fig. 10).

Altarpiece of the Virgin

The second altar (fig. 12), pendant of slightly lower quality than the first one of which it is considered a derivation, is designed in a similar manner to the one dedicated to Saint Nicholas. It is therefore constituted of a lower base, of a central zone divided into three parts by pilasters, and of an apex decorated in relief. Even in this case, the artists used various types of materials, e.g. stone from the Berici Hills for the architectural part, some terracotta statuary, a lot of bas-relief decorations in gold leaf on a blue background, and fresco paintings.

Unlike the former, this altar has the figure of the Virgin and Child at the centre not carved, but painted (fig. 13). In the side niches are two terracotta statues: on the right is Saint Peter and on the left Saint John the





Pagina precedente

Fig. 12 Il dossale della Vergine dopo il restauro.

destra e san Giovanni Evangelista a sinistra. Ciò che maggiormente caratterizza quest'ancona è perciò la presenza dell'affresco centrale. Maria, assisa all'interno di una cornice ovale, mostra il Bambinello mentre dall'alto due angeli si accingono a incoronarla. Più in basso, le figure di santa Giustina e santa Caterina si stagliano su uno sfondo campestre, accompagnate da tre angeli musicanti. In alto una volta a crociera raccorda la scena alla circostante costruzione architettonica. La datazione dell'opera al 1511 è confermata da un'iscrizione dipinta nella zona inferiore dell'affresco, mentre l'attribuzione della pittura è stata più volte discussa, anche se si può supporre l'intervento di Marcello Fogolino.¹⁰

Aspetti conservativi

Le due ancone presentano situazioni conservative molti simili.¹¹ La pietra di cui sono prevalentemente costituite, proveniente dai Colli Berici, è molto porosa e vulnerabile all'azione dell'umidità. Essendo le opere poste sul muro settentrionale e l'umidità di risalita molto evidente, i sali veicolati da quest'ultima sono responsabili di un avanzato stato di degrado delle opere fino ad una certa altezza dal suolo. Affiorando in superficie, i sali hanno danneggiato gli elementi costituenti dell'opera, generando esfoliazioni, polverizzazione e perdite della pellicola pittorica, che un tempo caratterizzava quasi tutti i materiali.

Numerose ridipinture attestavano inoltre che le ancone avevano costituito un intenso punto di riferimento culturale e ciò esigeva continue manutenzioni, trasformatisi nel corso dei secoli in ampie superfetazioni lontane dall'originale. Molte vesti erano state ridipinte con colori incuranti dell'originale, alcuni dettagli dorati erano stati coperti, cospicue erano le ridipinture a biacca. Infine, gli altari subirono almeno due trasferimenti, uno nel corso del XVIII secolo e uno nel 1944, già menzionato, onde per cui gli ancoraggi e le stuccature, specie quelle recenti in cemento, andavano rivisti.

Gli interventi di restauro

Le molteplici operazioni di restauro si ponevano l'obiettivo di riportare le ancone a un aspetto quanto più possibile vicino all'originale, ancorché rispettando le modifiche avvenute nel corso dei secoli. Si è proceduto come segue:

- *Spolveratura*. La prima operazione necessaria è stata la pulizia generale dai cospicui depositi particellari con pennelli e aspirapolvere.

Opposite page

Fig. 12 The altar of Virgin Mary, after restoration.

Evangelist.

Therefore, what most characterizes this altar is the central presence of the fresco. Mary, seated in an oval frame, shows the Child while two angels from above are about to crown her. Further down, the figures of Saint Justine and Saint Catherine stand out against a countryside background, while three angels play music. Above, a cross-vault joins the scene to the surrounding architectural construction. The fresco is dated 1511 as confirmed by an inscription in the lower part of the work, while the attribution of the painting has been discussed many times, though an intervention by Marcello Fogolino is plausible.¹⁰

Conservation aspects

The two altars show similar conservative situations.¹¹ The stone of which they are mainly constituted, coming from the Beric Hills, is very porous and vulnerable to humidity. Standing the altars on the Northern wall and being rising damp clearly manifest, the salts carried by the latter are guilty of an advanced state of decay of the works until a certain height from the ground. Appearing onto the surface, the salt damage the elements that compose the artwork, generating exfoliation, pulverisation and losses in the paint film that characterized almost all materials in the past.

Much repainting also testified that the works had been an intense reference point for the cult and this required frequent maintenance, which turned, over the centuries, into large superfetation, far from the original. Many garments had been repainted with colours regardless of the original, some gold details had been covered, the overpainting with white lead was conspicuous. In the end, the altars had suffered at least two relocations, one in the 18th century and one after 1944, so that the anchors and the fills, especially the recent ones in concrete, had to be reviewed.

The restoration works

The various operations of restoration aimed to restore the altars and to give them back an aspect as close as possible to the original, although respecting the changes that have occurred over the centuries. We operated as follows:

- *Dusting*. The first step required was the overall cleaning from the substantial deposits by brush and vacuum cleaner.





Pagina precedente

Fig. 13 Affresco centrale del dossale della Vergine.

- *Preconsolidamento della pellicola pittorica.* Si è utilizzata della resina acrilica in solvente organico a bassa concentrazione, stesa a pennello con interposizione di carta giapponese.
- *Pulitura delle superfici.* Molti degli strati soprapposti, ritenuti incongrui con l'originale e fuorvianti, sono stati rimossi meccanicamente a bisturi (fig. 14), eventualmente con l'ausilio di soluzioni emollienti a microimpacco o a tamponi in alcune zone di maggiore ostinazione. La gradualità e selettività di queste operazioni hanno consentito di rimettere in luce la policromia originaria, laddove esistente.
- *Desalinizzazione e intervento biocida.* Impacchi di acqua demineralizzata su carta Kleenex, talvolta ripetuti per maggiore efficacia, hanno permesso di rimuovere i sali solubili presenti. Si sono adoperati i sali d'ammonio quaternario per disinfettare le zone attaccate biologicamente.
- *Trattamento degli elementi metallici.* Per risanarli, si è impiegato un convertitore di ruggine applicato dopo la rimozione degli ossidi e della resina acrilica a protezione.
- *Risanamento strutturale.* Le integrazioni non più efficienti sono state tolte e sostituite con stuccature in materiali più appropriati. I tamponamenti a base gessosa delle statue sono stati eliminati, così come gli intonaci cementizi. Gli elementi sconnessi sono stati fissati con perni di legno e resine epossidiche.
- *Reintegrazione cromatica.* Per favorire la lettura delle opere e diminuire gli elementi di discontinuità, si è operato con un ritocco pittorico ad acquerello per velature o a rigatino.
- *Restauro della statua lignea di San Bernardino.* La quattrocentesca statua di San Bernardino, trovandosi in pessime condizioni conservative, è stata oggetto di studio e restauro. Prima del recupero il simulacro presentava numerose fessurazioni, un attacco in atto di insetti xilofagi, depositi polverosi, sollevamenti e lacune della policromia. L'opera è stata perciò disinfestata mediante gas per 40 giorni, liberata dai depositi di polvere, pulita con acqua e tensioattivo, consolidata con resine acriliche, stuccata nelle fessurazioni, ritoccata con colori ad acquerello e infine verniciata. Analogamente si è restaurata anche la statua lignea di San Giuseppe, proveniente forse da un dossale non più esistente.

Opposite page

Fig. 13 Central fresco on the Altar of the Virgin Mary.

- Pre-consolidation of the paint layer. Acrylic resin in organic solvent was used at low concentration, applied by brush with interposition of Japanese paper.
- Cleaning of surfaces. Many of the superimposed layers, deemed incongruous with the original and misleading, were removed mechanically by scalpel (fig. 14). In some areas of mayor obstinacy, we applied either micro-compresses or swabs based on solutions of emollient solutions. The gradual and selectivity of these operations enabled us to bring to light the original polychromy, if any.
- Desalination and biocide action. Compresses of demineralized water supported by Kleenex paper, sometimes repeated for better efficiency, removed the soluble salts. We used some quaternary ammonium salts to treat the areas affected by mould.
- Treatment of the metal parts. To heal the metal parts, we used a rust converter applied after the removal of the oxides, and some acrylic resin as a protection.
- Structural improvements. The additions that were no more efficient were removed and replaced with more appropriate grouting materials. The fills made of gypsum in the statues were removed, as well as the cement plaster. The disconnected elements were fixed with wood pins and epoxy resins.
- Colour reintegration. To facilitate the reading of the works and reduce the elements of discontinuity, we operated with watercolour glazes and the hatching technique.
- Restoration of the wooden statue of Saint Bernardino. The 15th-century statue of Saint Bernardino, being in very poor state of conservation, was subject of study and restoration. Prior to its recovery, it showed numerous cracks, an ongoing attack by wood-boring insects, dust deposits, flakes and losses in the polychromy. The work was therefore disinfested with gas for 40 days, freed from dust, cleaned with water and detergent, and consolidated with acrylic resins, grouted, retouched with watercolours and then varnished. Similarly, the wooden statue of Saint Joseph, possibly from an altarpiece that no longer exists, was also restored.



Fig. 14 Dry cleaning.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Damiana Magris, Raffaella Portieri

Collaboratore: Nicola Dalla Bernardina

Allievi:

Dossale della Vergine: Alessandra Accialini, Elena Calarga, Fiorella Caoduro, Paola Ciprian, Elisa Lattuca, Michela Massari, Serena Tagliapietra, Elisa Tosi, Caterina Vallini

Dossale di San Nicola: Valentina Ciotti, Carlo Comelato, Azzurra Ferrari, Francesco Modonesi, Maribel Mucino, Selene Maria Ollandini, Chiara Pomiato, Ester Rossi, Tiziana Simonetto, Silvia Toffoletto

San Bernardino e San Giuseppe: Claudio Biasion, Ignazio Casarin, Lisa Ceschin, Giordano De Luca, Elisa Lucchetta, Letitia Olivotto, Erika Pravato, Alice Rosa, Leisa Terrazzan, Marzia Tommasin, Chiara Tonon

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorers: Damiana Magris, Raffaella Portieri

Operator: Nicola Dalla Bernardina

Students:

Altar of the Virgin: Alessandra Accialini, Elena Calarga, Fiorella Caoduro, Paola Ciprian, Elisa Lattuca, Michela Massari, Serena Tagliapietra, Elisa Tosi, Caterina Vallini

Altar of Saint Nicholas: Valentina Ciotti, Carlo Comelato, Azzurra Ferrari, Francesco Modonesi, Maribel Mucino, Selene Maria Ollandini, Chiara Pomiato, Ester Rossi, Tiziana Simonetto, Silvia Toffoletto

Saint Bernardino and Saint Joseph: Claudio Biasion, Ignazio Casarin, Lisa Ceschin, Giordano De Luca, Elisa Lucchetta, Letitia Olivotto, Erika Pravato, Alice Rosa, Leisa Terrazzan, Marzia Tommasin, Chiara Tonon



Fig. 15 Parte centrale del monumento a Benavides dopo il restauro.

Fig. 15 Central part of Benavides's monument, after restoration.

Restauro del monumento a Marco Mantua Benavides

2006

Storia e significato del monumento

Marco Mantua Benavides fu una figura di spicco nella Padova del XVI secolo. Figlio di una famiglia d'origine spagnola dimorante a Mantova, egli si laureò in legge nel 1510, e divenne professore presso l'Università di Padova dove insegnò tra il 1517 e il 1564. Oltre che un professionista riconosciuto nel suo campo, il Benavides si rivelò essere anche un grande cultore delle arti. Infatti accumulò una notevole e variegata collezione personale di oggetti d'arte, richiamando presso di sé numerosi artisti, architetti e scultori, tra i quali lo stesso Bartolomeo Ammannati (1511-1592).¹²

L'Ammannati godette della protezione del Benavides tra il 1544 e 1546, e per il palazzo patavino del giurista lo scultore fiorentino ricevette diverse commissioni. Artista e committente rimasero in rapporto di amicizia, suggellato più tardi da uno stretto epistolario.

Tra gli incarichi di maggior impegno ricevuti dal Benavides vi fu quello di elaborare un maestoso monumento funebre da erigersi presso la chiesa degli Eremitani a Padova (fig. 16). L'Ammannati firmò orgogliosamente la sua realizzazione per il dotto giurista nel piedistallo della statua del Lavoro: BARTH.

Restoration of the memorial to Marco Mantua Benavides

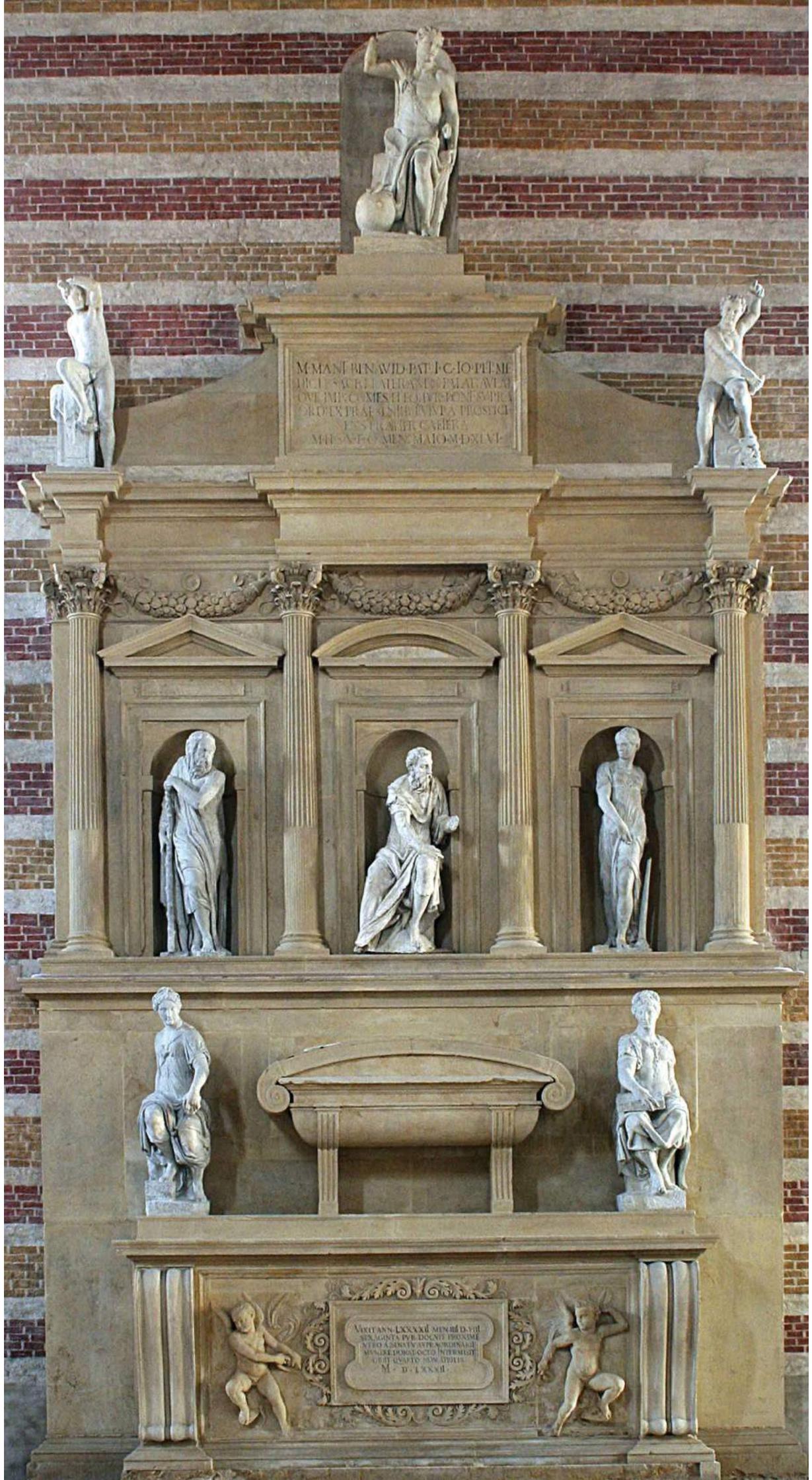
2006

History and significance of the memorial

Mantua Marco Benavides was a leading figure in the 16th-century Padua. Born to a family of Spanish origin dwelling in Mantua, he graduated in law in 1510, and became a professor at the University of Padua and taught here between 1517 and 1564. In addition to a recognized professional in his field, Benavides turned out to be a great lover of the arts. He amassed a considerable and varied personal collection of art objects, gathering around himself a number of artists, architects and sculptors, such as Bartolomeo Ammannati (1511-1592).¹²

Ammannati enjoyed the protection of Benavides between 1544 and 1546 and for the jurist's Paduan building the Florentine sculptor received several commissions. Artist and patron were in friendship, later also sealed by a tight correspondence.

Among the positions of greatest commitment, he received from Benavides the task of designing a majestic memorial to be erected in the Church of the Hermits in Padua (fig. 16). Ammannati proudly signed his realization for the erudite jurist on the pedestal of the statue of Labor: BARTH. AMAN. NATI FLOREN TIN.



M. MANT. BEN. WID. PAT. I. C. IO. PET. ME.
DICI. SACR. I. MIRAS. I. EMAL. W. M.
OVI. M. C. MES. H. E. D. T. P. O. N. F. S. P. I. C.
O. R. D. I. X. T. R. A. F. E. N. T. E. T. I. N. T. A. P. I. O. S. T. I. C. I.
I. S. S. T. R. A. M. I. C. A. R. E. F. A.
M. H. A. T. O. M. E. N. M. A. I. O. M. D. C. M. L. V. I.

V. I. C. I. A. N. N. L. X. C. C. X. X. I. M. E. N. S. I. D. V. I. I.
S. E. X. A. G. I. S. T. A. P. U. B. L. I. C. A. T. I. E. I. R. O. N. O. M. E.
I. N. T. I. O. A. D. R. I. T. V. A. P. T. E. R. G. I. N. A. R. I.
I. N. V. A. R. I. E. P. O. N. A. C. T. O. I. N. T. R. A. M. I. S. T.
O. R. I. Q. U. A. S. T. O. S. O. M. O. D. I. I. S.
M. D. L. X. C. C. X. I.



Pagina precedente

Fig. 16 Monumento a Benavides dopo il restauro.

Opposite page

Fig. 16 Benavides's memorial, after restoration.

AMAN. NATI FLOREN TIN. FACIEBAT.

L'opera dell'Ammannati (fig. 16) è un capolavoro dell'arte scultorea manierista. L'enorme struttura in pietra vicentina è configurata su tre livelli. Nella parte inferiore è posto il basamento in cui è visibile l'urna funeraria, accompagnata ai lati dalle due michelangiotesche virtù della *Sapienza* (fig. 18) e del Lavoro (o *Fatica*). Più sotto due putti esibiscono una targa recante i dati anagrafici del defunto. La parte centrale del monumento è tripartita verticalmente grazie a quattro colonne d'ordine corinzio. Le tre nicchie ricavate entro la tripartizione, sormontate quelle laterali da timpani triangolari e quella centrale da un arco ribassato, ospitano ciascuna una statua: a sinistra la *Fama* e a destra l'*Onore*. Al centro è posta l'effigie in gesso di Marco Benavides, che si trova a sostituzione dell'originale in bronzo, di cui non si sa reperire notizia.¹³ La statua del committente ha perso l'attributo del giuresconsulto, ovvero il libro aperto, che alcune fotografie precedenti la guerra testimoniano essergli stato caratteristico.¹⁴ In alto, la cimasa reca un'altra lapide iscritta che cita la data del 1546 come conclusione dei lavori dell'arca. Il monumento culmina con tre statue a coronamento: al centro si innalza la personificazione dell'*Immortalità*¹⁵ mutila a causa della guerra, e ai lati due classici efebi.

Il monumento del Benavides è straordinariamente ricco di citazioni, non solo architettoniche in riferimento ai *Quattro Libri* palladiani, ma anche nell'apparato scultoreo: la statua del giurista, che si torce volgendo il volto barbuto verso l'altare maggiore, ha molte affinità compositive con il magnifico *Mosè* di Michelangelo.

Conservazione e restauro

È stato notato che il complesso considerato, come altri oggetto di una ricomposizione in seguito al bombardamento aereo del 1944, è posizionato al di sopra di una falda acquifera e ha perciò fortemente sofferto in passato di risalita capillare. Conseguentemente, efflorescenze saline di varia natura hanno determinato fenomeni diffusi di fratturazione e microfessurazione degli elementi lapidei. Nel 1998, la parete su cui poggia l'opera dell'Ammannati fu oggetto di un intervento di desalinizzazione mediante moderne tecnologie. Al momento del restauro dell'IVBC, il cenotafio risultava essere saturo d'acqua nella parte inferiore, tanto da assumere qui un'intensa colorazione gialla. Numerose erano le lacune e le perdite di materiale lapideo, sia nell'apparato architettonico, sia in quello scultoreo.

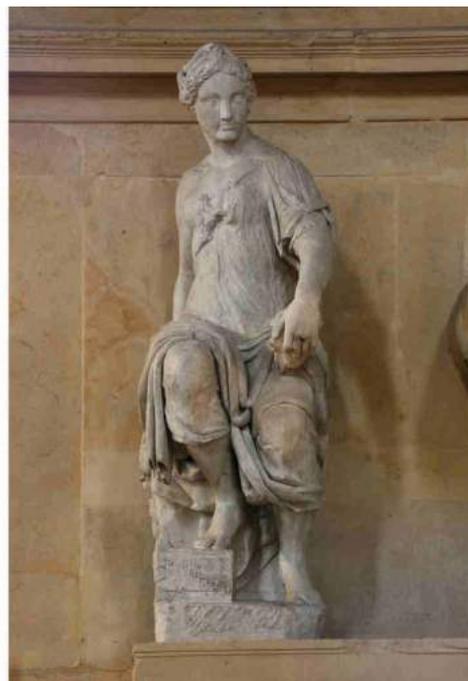
FACIEBAT.

The work by Ammannati (fig. 16) is a masterpiece of the Mannerist sculpture. The massive structure in Vicenza stone is organised on three levels. At the bottom there is the base where the funerary urn lies, which is embellished by two michelangelosque virtues of Wisdom (fig. 18) and Labour (or Fatigue). Below, two putti support a plaque mentioning the personal data of the deceased. The central part of the memorial is vertically divided into three by four Corinthian columns. Each of the three niches within the tripartition, the side ones topped by triangular pediments and the middle one by an arch, houses a statue: on the left is Fame and on the right Honour. In the centre, the image of Marco Benavides is placed, a work made of gesso replacing the original in bronze, of which we know nothing.¹³ The statue of the commissioner has lost the attribute of the jurist, specifically an opened book, that some photographs before the war testify to have been his characteristic.¹⁴ At the top, the cornice bears another stone inscription with the date 1546 as the completion of the ark. The monument culminates with three crowning statues: in the centre is a beautiful personification of Immortality¹⁵, mutilated by the war, and on the sides two classical youths.

The monument to Benavides is extraordinarily rich in quotations, not only architecturally in reference to the *Four Books* by Palladio, but also in the sculpted apparatus: the statue of the jurist, who twists turning his bearded face toward the altar, has many compositional similarities with the magnificent *Moses* by Michelangelo.

Conservation and restoration

It has been noticed that the considered complex, like others subject of a reconstruction following the 1944 bombing, is located above an aquifer and therefore has suffered greatly from rising damp in the past. Consequently, salt deposits of various kinds have led to widespread phenomena of micro-cracking and fracturing of the stone elements. In 1998, the wall on which Ammannati's work leans was treated for desalination with modern technologies. At the time of the IVBC restoration, the cenotaph appeared to be saturated with water on bottom, so as to assume here an intense yellow colouring. There were numerous gaps and losses of the stone material, both in the architecture, and in the sculptural apparatus. The intervention included a general dusting by brush to remove the abundant dust deposits, paying attention



Figs. 17 and 18 Wisdom before and after restoration.

L'intervento ha previsto una generale spolveratura con pennellesse in modo da eliminare gli abbondanti depositi polverosi, prestando attenzione alle parti che presentavano sollevamenti e scaglie. La disgregazione della pietra tenera è stata risolta mediante un preconsolidamento alla base con resine silossaniche stese con interposizione di carta giapponese. Impacchi d'acqua sono stati utili da un lato per estrarre i sali, dall'altro per la pulitura della superficie. Tensioattivi e solventi organici si sono invece impiegati per rimuovere i depositi più compatti. Nuovamente l'applicazione delle resine silossaniche, fino a rifiuto, ha consentito di consolidare tutti gli elementi costitutivi. Si sono adoperati appositi biocidi nelle aree che manifestavano attacchi fungini. Le stuccature, realizzate con un impasto affine e compatibile al materiale, hanno riempito le fessurazioni e ridonato omogeneità all'opera. Gli elementi metallici sono stati trattati con convertitori di ruggine e con resine protettive. La statua in gesso è stata pulita a secco con l'ausilio di gomme plastiche.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso
 Restauratore: Raffaella Portieri
 Collaboratori: Nicola Dalla Bernardina, Simone Fabbri, Carla Mion, Tiziana Simonetto

to the parts that showed lifts and flakes. The disintegration of the tender stone was resolved by pre-consolidating by siloxane resins, which were applied with interposition of Japanese paper. Water compresses were useful on one hand to extract the salts, on the other hand to clean of the surface. Surfactants and solvents were employed to remove the most resistant deposits. Again, the application of siloxane resins, until rejection, enabled the consolidation of the constituent elements. We used appropriate biocides in the areas that showed fungal attack. Our fills, made with a dough similar and compatible to the material, completed the cracks and donated homogeneity to the work. The metallic elements were treated with rust converters and protective resins. The gesso statue was cleaned dry with the aid of plastic rubbers.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso
 Restorer: Raffaella Portieri
 Operators: Nicola Dalla Bernardina, Simone Fabbri, Carla Mion, Tiziana Simonetto



Fig. 19 Parte centrale della pala Ovetari dopo il restauro.

Fig. 19 Central part of the Ovetari altarpiece, after restoration.

Restauro della pala d'altare della cappella Ovetari

2004-2005

Storia, iconografia e tecnica

La cappella Ovetari¹⁶ è nota per aver conservato per secoli un ciclo pittorico di enorme importanza per la storia dell'arte italiana del Quattrocento. Alla morte di Antonio Ovetari, la vedova Imperatrice commissionò la decorazione della cappella di famiglia a un gruppo eterogeneo di artisti che includeva Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini, il giovanissimo Andrea Mantegna e Nicolò Pizzolo. Gli affreschi, realizzati tra 1448 e circa 1455, rispondevano a un programma iconografico di celebrazione di san Cristoforo, di san Giacomo Maggiore, di Cristo e della Vergine Maria. Durante la seconda guerra mondiale, il già più volte citato bombardamento del 1944 distrusse irrimediabilmente il ciclo di pitture murali della cappella Ovetari. Un meticoloso e lungo lavoro di restauro, conclusosi nel 2006, ha permesso di ricomporre i pochi frammenti superstiti in un allestimento foto-documentativo che suggerisce le parti perdute. Le schegge recuperate sono state poste all'interno di pannelli di *areolam* che riproducono sottotono le immagini fotografiche Anderson e Alinari scattate in bianco e nero prima della guerra.

Il giovane Andrea Mantegna, che qui realizzò ad affresco alcune scene della vita di san Cristoforo, fu incaricato insieme a Nicolò Pizzolo di elaborare anche la

Restoration of the altarpiece in the Ovetari Chapel

2004-2005

History, art and iconography

The Ovetari chapel¹⁶ is known to have preserved for centuries a cycle of paintings of huge importance for the history of Italian art in the 15th century. After the death of Antonio Ovetari, his widow Imperatrice commissioned the decoration of the family chapel to a varied group of artists that included Giovanni Alemagna, Antonio Vivarini, the young Andrea Mantegna and Nicolò Pizzolo. The frescoes, realized between 1448 and ca. 1455, responded to an iconographic program of celebration of Saint Christopher, Saint James the Greater, Christ and the Virgin Mary. During the Second World War, the often cited 1944 bombing destroyed irremediably the cycle of frescoes. A long and meticulous restoration work, which ended in 2006, made it possible to reconstruct the few recovered surviving fragments in a photo-documentary layout that suggests the lost parts. The recovered fragments were placed inside areolam panels that reproduce in undertone the pre-war black and white photographic images by Anderson and Alinari.

The young Andrea Mantegna, who here realized some fresco scenes from the life of Saint Christopher, was engaged together with Nicolò Pizzolo also of the





Pagina precedente

Fig. 20 Veduta della cappella Ovetari.

pala d'altare in terracotta da collocare al fondo della cappella. In seguito a un contenzioso tra i due artisti, fu il Pizzolo ad assumersi l'incarico per la pala.

Probabilmente questi lavorò direttamente per due delle tre lastre di terracotta di cui l'opera si compone, ovvero quella centrale e quella di destra. La lastra di sinistra, che manifesta uno stile differente rispetto alle altre, uscì forse dalle mani di Giovanni da Pisa in seguito alla precoce morte del Pizzolo.

L'altare è una raffinata composizione di alto e basso rilievi in terracotta policroma racchiusi entro un'ancona di pietra di Vicenza. Nel basamento era posta la predella, i cui tre rilievi sono andati distrutti. Nella parte centrale è ancora oggi visibile l'immagine di maggiore eleganza e significato, la *Madonna in trono con il Bambino e i santi Antonio da Padova, Pietro Martire, Giovanni Battista, Giacomo, Cristoforo e Antonio Abate* (fig. 19). Essa è costituita, come si è detto, da tre sezioni di terracotta lavorate separatamente. Nella superiore piattabanda compare un rilievo con un corteo di putti festanti che reggono ghirlande e festoni di evidente derivazione donatelliana. La pala è sormontata infine da un arco a tutto sesto che contiene a sua volta un rilievo raffigurante il *Padre Eterno benedicente* entro una mandorla. Gli angeli che coronavano la parte sommitale sono andati perduti.

Storia conservativa e restauro

L'altare subì non pochi restauri nel corso del tempo, per ultimi quello del 1949 coinciso con un riassetto dei pezzi con mastice e perni di rame in seguito ai danni del secondo conflitto mondiale¹⁷, e quello del 1959-61 svolto dall'Opificio delle Pietre Dure. In quest'ultimo intervento si sono completate le mancanze, tamponate le parti perse con materiali di colore e natura diversa per renderle riconoscibili da quelle originali, e consolidate strutturalmente tutte le componenti. In tempi più antichi, l'opera ha subito invece numerose ridipinture e patinature con sostanze diverse, quali colle animali e resine tipo la gommalacca, che le hanno conferito l'aspetto attuale, probabilmente lontano dal raffinato originale che prevedeva, tra l'altro, elementi dorati. Va segnalato che analisi stratigrafiche pedeutiche al restauro hanno rilevato la presenza di strati policromi sopra la terracotta, il qual dettaglio permette di ritenere che la "patinatura" bronzea che oggi si nota sia uno degli interventi effettuati fino all'Ottocento pensati a imitazione di una pregiata fusione, forse su ispirazione dei bronzi donatelliani della Basilica di Sant'Antonio.¹⁸

Lo scorrere del tempo e le condizioni ambientali avevano nuovamente posto le condizioni per un intervento di restauro nel 2004. Analisi approfondite e

Opposite page

Fig. 20 View of the Ovetari Chapel.

altarpiece in terracotta to be placed at the rear of the chapel. As a result of a dispute between the two artists, Pizzolo took the commission for the altarpiece.

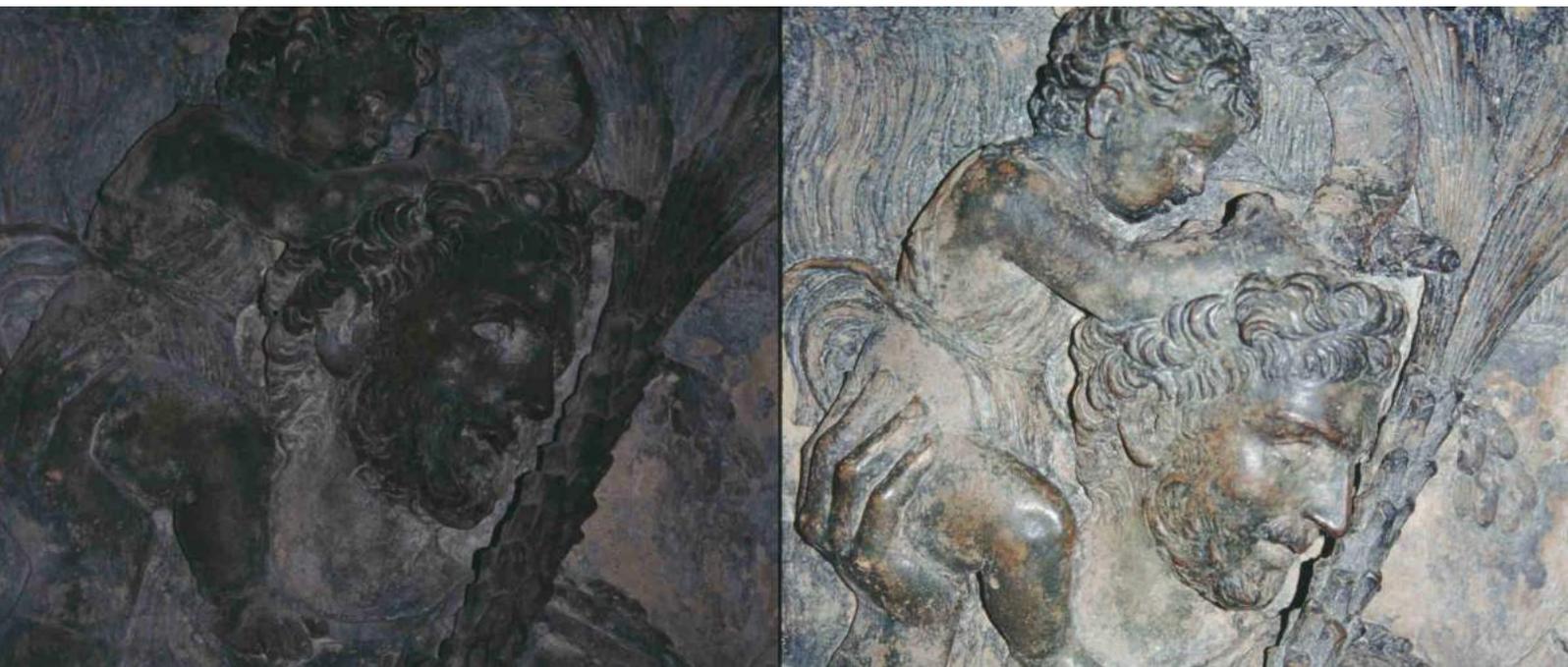
Probably Pizzolo worked directly for two of the three slabs of clay of which the work is made, that is, the central and the right-hand-side ones. The left-hand plate, which shows a different style from the others, perhaps came from the hand of Giovanni da Pisa, after Niccolò's premature death.

The altar is a sophisticated composition of high and low reliefs in polychromed terracotta enclosed in an architecture of Vicenza stone. In the base a predella was placed, whose three reliefs were destroyed. Still today in the centre is the image of greatest elegance and significance, the Madonna and Child with Saints Anthony of Padua, Peter Martyr, John the Baptist, James, Christopher and Anthony Abbot (fig. 19). It consists, as mentioned, of three sections of clay processed separately. Above, in the flat arch appears a relief with a procession of festive putti holding up garlands, clearly derived from Donatello's works. The altarpiece is topped by an arch which in turn contains a relief showing the Blessing Eternal Father within an almond. The angels crowning the summit have been lost.

Preservation history and restoration

The altar underwent many restoration works over the years. The most recent ones took place in 1949 after the damage of World War II, which coincided with a reassembly of the parts with mastic and copper bolts¹⁷, and in 1959-61 by the Opificio delle Pietre Dure. The latter intervention finalized the losses, completed the lost parts with materials different in colour and nature from the original parts so as to make the intervention recognizable, and consolidated all sections from the structural point of view. In older times, the work underwent numerous repainting and overpainting works, with different substances (animal glues and resins like shellac) that have caused its current appearance, probably far from the fine original one, which included, among other things, gilded elements. It should be noted that the stratigraphic tests in preparation for the restoration revealed the presence of some polychromy over the terracotta. This issue makes us to think that the bronze "patina" which is now visible might be one of the maintenance works carried out until the 19th century in imitation of a fine fusion, perhaps inspired to Donatello's bronze works in St. Anthony's.¹⁸

The passing of time and the environmental conditions had re-created the conditions for restoration in 2004. In-depth analysis and scientific studies confirmed the



Figs. 21 and 22 St. Christopher and Child, detail of the central part, before (left) and after (right) restoration.

studi scientifici suggerivano la presenza di alterazioni, dovute alla combinazione degli agenti inquinanti con l'umidità presente sui materiali o per risalita o per condensazione. I sali solfati e cloruri, cristallizzando e solubilizzandosi, avevano causato numerosi stress meccanici e si erano resi responsabili dell'imbianchimento, delle microfratture e della scagliatura dei materiali. Inoltre, i prodotti patinanti di varia natura, organica o resinosa, erano in uno stato di alterazione evidente e deturpante.

L'intervento di restauro¹⁹ è iniziato con una spolveratura meccanica degli abbondanti depositi incoerenti che offuscavano le superfici. In seguito si è proceduto con l'applicazione di resine acriliche in solvente organico, intermedie da carta giapponese, per fissare le scaglie di materiale deadeso. Per la pulitura non si sono adoperati sistemi a base acquosa, ma alcol etilico eventualmente condensato. Tale alternativa permetteva di pulire la superficie senza bagnare eccessivamente il supporto e senza far evaporare troppo velocemente il solvente stesso. Gli eccessi della patinatura a base di gommalacca sono stati rimossi con etanolo gelificato (figg. 21 e 22). Le microfessurazioni sono state colmate con stucco a base di calce idraulica e cocchiopesto. Infine, per conferire maggiore unità visiva alle immagini scolpite, le lacune sono state velate con colori ad acquerello.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Analisi scientifiche: Arianna Gambirasi, Valentina Donà

Restauratore: Raffaella Portieri

Collaboratori: Serena Tagliapietra, Tiziana Simonetto, Carla Mion

presence of alterations, due to the combination of pollutants with capillary moisture or condensed water on the materials. The sulphates and chlorides, by dissolving and crystallizing, caused high mechanical stress and were responsible of the whitening, of the micro-fractures and of the flaking of the materials. Moreover, the coating products of different nature, organic or resinous, were in a evident state of alteration and disfiguring.

The restoration¹⁹ began with a mechanical dusting of the abundant incoherent deposits that obscured the surface. Later we proceeded with the application of acrylic resins in organic solvent, intermediated by Japanese paper, to fix the flakes of de-cohesive material. In the cleaning phase, we did not use any water-based systems, but ethylic alcohol sometimes in gel. This solution made it possible to clean the surface without wetting the support too much, but also controlling the evaporation of the solvent itself. The excesses of the shellac-based varnish were removed with ethanol gel (figs. 21 and 22). The micro-cracks were filled with plaster made of hydraulic lime and terracotta-based stucco. In the end, to provide greater visual unit to the carved images, the losses were veiled with watercolours.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Scientific analyses: Arianna Gambirasi, Valentina Donà

Restorer: Raffaella Portieri

Operators: Serena Tagliapietra, Tiziana Simonetto, Carla Mion



Fig. 23 *Madonna con Bambino e San Giovannino* prima del restauro (sinistra) e nell'attuale collocazione presso la cappella Cortellieri (destra).



Fig. 23 *Madonna and Child and baby Saint John* before restoration (left) and in its current location in the Cortellieri Chapel (right).

Restauro del gruppo in terracotta policroma della cappella Cortellieri

1999-2000

Descrizione dell'opera

Il gruppo in terracotta policroma raffigurante la *Madonna con Bambino e San Giovannino* (figg. 23 e 24) è situato all'interno della nicchia dell'altare della cappella Cortellieri della chiesa degli Eremitani a Padova. In mancanza di una documentazione storica esauriente, si segnala che la scultura è opera certamente cinquecentesca e avvicinabile all'ambito del Sansovino. Alcuni elementi strutturali di fissaggio all'attuale nicchia suggeriscono che l'opera possa provenire da un altro altare. Analisi stratigrafiche e test scientifici (GC-MS e FT-IR) hanno permesso di far luce sulla tecnica pittorica adoperata per il rivestimento cromatico del gruppo scultoreo. Si può affermare che gli artisti applicarono i pigmenti legati ad olio su una preparazione a biacca e che alcuni elementi erano anticamente nobilitati con dorature a missione.

Conservazione e restauro

Se si eccettuano la disgiunzione della mano destra di

Restoration of the terracotta polychromed group in the Cortellieri Chapel

1999-2000

Description of the work

The group in polychromed terracotta representing the *Madonna and Child and Baby Saint John* (figs. 23 and 24) is located within the niche of the altar of the Cortellieri Chapel in the Hermits Church in Padua. In absence of any comprehensive historical documentation, it should be noted that the sculpture is the work from the 16th century and certainly approachable to the circle of Sansovino. Some structural elements that fix the work to the current niche suggest that the sculpture can derive from another altar. Stratigraphic analyses and scientific tests (GC-MS and FT-IR) have shed light on the painting technique used for the polychromy of the sculptural group. It can be said that the artists spread the pigments dissolved in oil on a ground of white lead. Moreover, some details were decorated with mission gilding in the past.

Conservation and restoration

With the exception of the disjunction of the right hand



Maria e la scomparsa del Bambinello avvenuta a causa di un evento traumatico, l'opera non mostrava forti segni di degrado strutturale. Tuttavia, almeno due ridipinture coprivano la policromia originaria, falsificando i colori dei panneggi e deturpando i volti.

In primo luogo, gli operatori hanno rimosso i depositi polverosi mediante uso di pennelli e hanno pulito la superficie con acqua demineralizzata applicata a tampone o con brevi impacchi su carta Kleenex. L'uso dei solventi organici ha permesso di rimuovere lo sporco più grasso. La pulitura di tipo meccanico è stata riservata alla rimozione dei protettivi in piccole aree o per mettere a nudo i dettagli dorati superstiti.

Il risarcimento delle fratture è avvenuto con stucco a base di cocchiopesto e calce idraulica. Il restauro pittorico, con acquarello, ha concluso l'intervento conferendo omogeneità all'immagine.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso
Restauratori: Damiana Magris, Raffaella Portieri
Collaboratore: Nicola Dalla Bernardina

of the Madonna and of the Child, consequence of a traumatic event, the work did not show strong signs of structural degradation. However, at least two layer of repainting covered the original polychromy, falsifying the colours of the drapes and ruining the faces.

First, the operators removed the dust deposits by brush and cleaned the surface with some demineralized water applied either by swab or by short lasting compresses on Kleenex paper. The use of organic solvents enabled the removal of the grease dirt. The mechanical cleaning was aimed at either removing the old protective products in small areas, or unveiling the remaining gilded details.

The compensation of the fractures occurred with mortar made of terracotta-based cement and hydraulic lime. The retouching phase by watercolours concluded the intervention and gave a certain homogeneity to the image.

*High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso
Restorers: Damiana Magris, Raffaella Portieri
Collaborator: Nicola Dalla Bernardina*



Fig. 24 Dettaglio del crocifisso dopo il restauro.

Fig. 24 Detail of the Crucifix after restoration.

Restauro del crocifisso ligneo della terza cappella

2002

Descrizione e tecnica

Un crocifisso ligneo policromo risalente al XV secolo orna la parete di fondo della terza cappella di destra nella chiesa degli Eremitani. È alto 170 cm e largo 152 cm ed è composto da un corpo scolpito a tutto tondo inchiodato a una croce in abete rosso, anch'essa policroma (fig. 24). L'opera dal punto di vista stilistico è ascrivibile al Quattrocento veneto.

Dopo aver sagomato i masselli, lo scultore li assemblò senza utilizzare tele o tessuti, ma facendo uso soltanto di incastri lignei. Prima di stendere gli strati pittorici, egli preparò il supporto con un impasto di gesso e colla, mentre sotto gli incarnati applicò uno strato di biacca. La policromia è costituita da pigmenti miscelati con colla animale, con predilezione per l'ocra, il nero carbone, la biacca, lacca rossa e il cinabro.

La scultura fu sagomata con cura dall'artista e dipinta con una dovizia di dettagli volta a commuovere il fedele e rendere umanamente comprensibili le sofferenze del Cristo. Da questo punto di vista, alcuni dettagli tecnici e pittorici sono degni di nota. Le vene sulle braccia, ad esempio, sono ben marcate e, per esprimere la forza e la resistenza del Cristo, sono

Restoration of the wooden crucifix of the third chapel

2002

Description and technique

A polychromed wooden crucifix dating from the 15th century adorns the back wall of the third right-hand chapel in the Church of the Hermits. It is 170 cm tall and 152 cm wide and it is composed of a round caved body affixed to a cross in red fir wood, which is also polychromed (fig. 24). The work can be referred to the 15th-century Veneto woodcarving production.

After shaping the wood parties, the sculptor assembled them without any canvas or fabric, but using only some wooden joints. Before applying the paint layers, he prepared the surface with a mixture of plaster and glue, or with a layer of white lead under the complexion tones. The polychromy is made up of pigments mixed with animal glue, with preference for ochre, carbon black, lead white, red lacquer and vermilion.

The sculpture was carefully shaped by the artist and painted with attention to the finest detail, in order to move the faithful and make Christ's suffering humanly understandable. From this point of view, some technical and pictorial details are worthy of note. The veins on his arms, for instance, are well marked and, in order to express Christ's strength and endurance, were





Pagina precedente

Fig. 25 Vista della cappella in cui è collocato il crocifisso.

poste in rilievo attraverso delle cordicelle di canapa incollate sulla superficie lignea, successivamente stuccate e dipinte. Inoltre, gocce di sangue sono dipinte copiosamente su tutto il corpo (fig. 24) e scendono anche sulla croce.

Impreziosiscono l'opera d'arte alcuni dettagli a foglia d'oro, quali la filettatura del perizoma (fig. 26), il fondo del cartiglio INRI e l'aureola che attornia il capo di Cristo.

Conservazione e restauro

Il degrado caratterizzante l'opera prima del restauro era dovuto a numerosi fattori. Tra i maggiori va evidenziato un ingente danno derivato dall'escavo di gallerie da parte di coleotteri, alcune antiche e stuccate in altri restauri, altre di genesi più recente. Si notavano anche sollevamenti del colore e della preparazione in corrispondenza delle zone più degradate del supporto. Gli insetti xilofagi infatti, creando numerosissimi tunnel all'interno del legno, lo avevano reso spugnoso e poco resistente; la preparazione, venuto a mancare il supporto, sprofondava e si distaccava, lasciando vedere innumerevoli infossamenti e cretture (figg. 26 e 27). Le stratigrafie avanzate, per di più, mettevano in luce la presenza di numerose ridipinture. Le sovracommissioni e i corposi strati di polvere sedimentatasi nel corso del tempo sulle superfici rendevano difficile l'apprezzamento della policromia. Gli incastri a chiodo di legno che tenevano unite tra di loro le diverse porzioni lignee andavano inoltre revisionati. A loro volta, le assi della croce dovevano essere fissate e consolidate strutturalmente.

Gli interventi di restauro eseguiti sul crocifisso sono riportati qui sotto per punti.

- *Asportazione delle polveri* con aspirapolvere e pennellesse.
- *Lavaggio del legno* con acqua tiepida e tensioattivo a tampone.
- *Trattamento di disinfestazione* mediante gas per 40 giorni e disinfezione mediante biocida liquido Permetar con funzione preventiva.
- *Consolidamento strutturale*. Il legno è stato rinforzato con resina acrilica Paraloid B72 diluito in acetone e iniettato attraverso i fori degli insetti xilofagi o le lacune del supporto. Il procedimento è stato ripetuto in alcune parti molto degradate per due cicli di applicazione. Le spine di legno della corona del Cristo sono state fissate e incollate nuovamente nelle loro sede originali.

Opposite page

Fig. 25 View of the chapel where the Crucifix is located.

created in relief by using hemp cords glued onto the surface, plastered and painted. In addition, the drops of blood are painted profusely all over his body (fig. 24) and even go down onto the cross.

Some details in gold leaf embellish the artwork, as can be found in the thread motif of the thongs (fig. 26), in the INRI title and in the halo that surrounds the head of Christ.

Conservation and restoration

The deterioration that characterized the work before our restoration was due to several factors. Among the most worthy of mention was the damage resulting from the excavation of tunnels by beetles, some old and plastered in other restoration works, others generated more recently. As a matter of fact, we can notice also the lifting of the paint film and of the ground in correspondence with the most degraded areas of the support. The wood-boring insects, creating a large number of tunnels inside the wood, made it spongy and weak; the preparation, once the support had failed, fell detached or sank, leaving many depressions and crackling (figs. 26 and 27). The advanced stratigraphy also brought to light the presence of numerous layers of repainting. The superfetation and the thick dust layers that had deposited over time on the surfaces made the reading of the polychromy difficult. The wooden nails that kept together the various portions of wood had also to be reviewed. In turn, the axes of the cross had to be fixed and structurally consolidated.

The restoration phases carried out on the Crucifix are listed below.

- Removal of dust by vacuum cleaner and brush.
- Cleaning of the wood with slightly warm water and surfactant by cotton swab.
- Disinfection treatment by gas for 40 days and preventive disinfection by liquid biocide Permetar.
- Structural consolidation. The wood was consolidated by injections of acrylic resin Paraloid B72 in acetone injected through the holes of the wood-boring insects or the shortcomings of the support. This procedure was repeated twice in some very degraded parts. The wooden dowels in the crown of Christ were fixed, and glued back into their original site.



Fig. 26 (left) Sampling for scientific tests.

Fig. 27 (right) The Crucifix before restoration.

- *Trattamento delle lacune.* Le lacune del legno in corrispondenza delle giunture delle braccia con il torace sono state colmate con una pasta indurita di Araldite, sotto livello rispetto la superficie.
- *Consolidamento della preparazione e della pellicola pittorica.* I sollevamenti della preparazione e della pellicola pittorica sono stati fermati mediante iniezioni di colletta animale o con resina in emulsione, diluite in base alla consistenza della preparazione. Anche le parti abraste sono state rinvigorite con colletta tiepida.
- *Pulitura della pellicola pittorica con tamponi di acqua tiepida:* tale procedimento è stato ripetuto su alcune zone per due volte. Con la pulitura sono stati rimossi anche la colla e le stesure di colore risalenti a precedenti restauri. Le parti in maggior aggetto, che presentavano uno strato di sporco più grasso, sono state pulite sia con tamponi di acqua tiepida sia con soluzione acquose rese leggermente basiche con l'aggiunta di poche gocce di ammoniac.
- *Pulitura della doratura con acqua e tensioattivo (Tween 20) e successivamente con metiletilchetone o alcool etilico.*
- Il fondo azzurro dell'aureola era ridipinto con un colore blu intenso (forse blu di Prussia); in accordo con la Soprintendenza è stato rimosso meccanicamente per far comparire l'azzurrite originale sottostante.
- Treatment of losses. The gaps in the wood in correspondence with the joints of the arms and chest were filled with hardened Araldite, and left under level.
- Consolidation of the preparation and paint film. The flaking of the preparation and paint film were solved by means of injections of either animal glue or acrylic resin in emulsion, both diluted on the base of the consistency of the preparation. Also the abraded areas were invigorated with warm animal glue.
- Cleaning of the painted surface with slightly warm water by swab: this procedure was repeated twice on some areas. In this phase, the glue and layers of colour dating back to previous restoration works were also removed. The protruding elements, which presented a layer of fatter dirt, were cleaned by swab of both lukewarm water and slightly basic water solutions with a few drops of ammonia.
- Cleaning the gilding by water and Tween 20 surfactant and later with methylethylketone or ethyl alcohol.
- The ground of the halo had been repainted with deep blue (perhaps Prussian blue); in accordance with the Superintendent, this layer was removed mechanically to bring up the original azurite below.



- *Rimozione meccanica delle vecchie stuccature e realizzazione delle nuove. Si è usata l'Araldite in profondità e un impasto a base di gesso e colla animale in superficie. Anche i fori di sfarfallamento degli insetti xilofagi sono stati stuccati con gesso e colla animale.*
- *Reintegrazione cromatica delle lacune ad acquerello con la tecnica del puntinato.*
- *Protezione finale con leggero velo di vernice.*

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso
Restauratrice: Valentina Piovan
Collaboratrice: Susanna Brocchetto

- *Mechanical removal of old fills and creation of the new ones. In depth, the cracks were filled with Araldite, on the surface with a mixture based on chalk and animal glue. Even the holes created by wood-boring insects were plastered with gypsum and animal glue.*
- *Retouching of the gaps by watercolour, using the dotting technique.*
- *Final protection with light coat of varnish.*

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso
Restorer: Valentina Piovan
Collaborator: Susanna Brocchetto



Fig. 28 Top of the memorial to Giovanni Moro, after restoration.

Restauro del portale d'accesso alla sacrestia (Monumento a Giovanni Moro)

2004-2005

Descrizione

Il portale che immette alla sacrestia è un'elegante costruzione architettonica in pietra tenera risalente al XVII secolo (figg. 28 e 29).

La struttura portante è affiancata da due lesene che sorreggono due mensole a foglie d'acanto, le quali introducono lo sguardo alla superiore complessa orchestrazione di elementi. Qui appare un timpano circolare interrotto al centro da una figura scolpita di santo vescovo dotato di mitra, libro e bastone pastorale. Ai lati del timpano si adagiano due putti. Una piccola lapide quadrangolare che funge da piedistallo al santo vescovo reca l'iscrizione: "D.O.M. PIETAS IOANNIS MORO ANO MDCLXXX" (fig. 28). Il portale è pertanto manifestamente un monumento al donatore Giovanni Moro.

Durante i lavori di manutenzione si sono riscontrate localmente tracce di policromia di colore rosso, che ci lasciano presupporre la passata presenza di un rivestimento pittorico delle superfici. In seguito la policromia, forse in cattive condizioni, fu coperta dalla stesura di una scialbatura biancastra.

Restoration of the door to the Sacristy (Memorial to Giovanni Moro)

2004-2005

Description

The portal that leads to the sacristy is an elegant architectural composition in stone dating back to the 17th century (figs. 28 and 29).

The supporting structure is flanked by two pilasters that hold two shelves with acanthus leaves that lead the view upwards. On top is a complex orchestration of elements, with a circular pediment interrupted by a carved figure of a bishop saint with mitre, carrying a book and the pastoral staff. On the sides of the pediment lean two putti. A small square stone with the inscription "D.O.M. PIETAS IOANNIS MORO ANO MDCLXXX" (fig. 28) acts as a pedestal for the bishop saint. The portal is therefore a memorial of the donor Giovanni Moro.

During maintenance work some traces of red polychromy were found locally, leaving us to assume the presence of a painted coating on the surfaces in the past. Later the painted film, perhaps in bad condition, was covered by the drafting of a whitish repainting.



D. O. M.
S. IETAS
IOANNIS
EVANG.
ANNO MDCLXXX

ATTENZIONE
QUESTA CHIESA
E' IN FONDAZIONE
VIDEOSCRIZIONE

QUELLA PARTE DELLA
SOCIETA' CITTADINA
UNICAMENTE
NELLA SOSTENUTA
E ALLA PRESSIONE
SONO VIETATE
S. R. VISITE
TURISTICHE

OSERVANZE PER
L'USO DELLA CHIESA





Pagina precedente

Fig. 29 Vista del portale d'accesso alla sacrestia dopo il restauro.

Stato di conservazione e intervento manutentivo

Il portale, che si trovava in discrete condizioni, è stato oggetto di una manutenzione straordinaria che ha previsto la pulizia e la sua protezione dagli agenti esterni. Si è proceduto con un'accurata spolveratura e con lavaggi di acqua. Solventi e tensioattivi sono stati adoperati per rimuovere le macchie brunastre, esito di probabili sostanze adoperate in passato oramai ingiallite. Si sono eseguite le stuccature necessarie per una migliore conservazione e fruizione del bene.

Nel 2005, a seguito di una scossa tellurica, si è proceduto anche con un nuovo consolidamento che aveva riaperto alcune microfratture.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Lorenzo Bareato, Raffaella Portieri

Allievi: Dania Bellon, Ketty Canil, Ruggiero Capuano, Debora Cesarotto, Annamaria De Pol, Sarah Laera, Elisabetta Michelotto, Luana Mocerino, Marco Orso, Laura Pallara, Rosaria Russo, Flavia Toscano, Elettra Vinelli, Silvia Votta

Previous page

Fig. 29 View of the sacristy door after restoration.

State of conservation and maintenance work

The portal, which was in a fair condition, was subject to some maintenance work that involved its cleaning and its protection against external agents. We proceeded with a thorough dusting and washing by water. Solvents and surfactants were used to remove the brownish stains, possibly formed as an outcome of substances used in the past and later become yellow. The fills were required for a better preservation and enjoyment of the artwork.

In 2005, following an earthquake that had reopened some micro-fractures, we also proceeded with a new consolidation stage.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorers: Lorenzo Bareato, Raffaella Portieri

Students: Dania Bellon, Ketty Canil, Ruggiero Capuano, Debora Cesarotto, Annamaria De Pol, Sarah Laera, Elisabetta Michelotto, Luana Mocerino, Marco Orso, Laura Pallara, Rosaria Russo, Flavia Toscano, Elettra Vinelli, Silvia Votta



Figg. 30 e 31 Cenotafio Gambara, prima (sinistra) e dopo (destra) il restauro.



Figs. 30 and 31 Gambara's memorial, before (left) and after (right) restoration.

Restauro del cenotafio ad Antonio Gambara

2004-2005

Descrizione

Sulla parete sinistra della navata della chiesa degli Eremitani, prima del portale di Giovanni Moro, è presente un monumento commemorativo al medico Antonio Gambara (1602-1655). Si tratta di una struttura pensile in pietra tenera costituita da due colonne e da quattro paraste in stile corinzio che sorreggono un timpano curvo. Nella parte centrale si nota la lapide con epitaffio funebre recante la data di morte (MDCLV) e un ovale dipinto con l'effigie del defunto (fig. 31).

Stato di conservazione e intervento manutentivo

In generale, il monumento gode di buona salute. Un intervento di manutenzione è stato previsto con l'intento di migliorarne la fruizione (fig. 30).

Prima del nostro restauro, la superficie del cenotafio risultava scurita e macchiata. Ciò era accaduto in quanto la pietra tenera di cui è composto il memoriale aveva assorbito fortemente il particolato atmosferico. Questo fenomeno era stato accentuato dalla stesura in passato di sostanze organiche a protezione del monumento, che non solo si erano alterate, ma

Restoration of Antonio Gambara's cenotaph

2004-2005

Description

The monument dedicated to doctor Antonio Gambara (1602-1655) can be found on the left-hand wall of the nave in the Church of the Hermits, before the memorial to Giovanni Moro. It is a hanging structure in tender stone, defined by two columns and four pilasters in Corinthian style that support a round pediment. In the middle, we can see a headstone with a funeral epitaph where the death date is mentioned (1655) and an oval painting with the image of the deceased (fig. 31).

State of conservation and maintenance work

In general, the monument is in a good condition. Some maintenance interventions were aimed to improve the enjoyment of the cenotaph (fig. 30).

Before our restoration, the memorial looked darkened and full of spots. The tender stone of which it is composed had visibly absorbed the atmospheric particulate. This phenomenon was accentuated by the some organic substances drafted in the past to protect the monument, which had not only altered, but also engulfed further dust.



avevano ulteriormente contribuito all'inglobamento della polvere. Alcuni danni meccanici avevano infine causato perdite di materiale e piccole lacune negli spigoli.

Dopo aver rimosso la tela con il ritratto del commemorato e montato un ponteggio per consentire le operazioni, aspirapolvere e pennelli hanno facilitato la rimozione dei depositi superficiali, mentre acqua e spugne hanno permesso di eliminare quelli più tenaci. Le lacune e le fessurazioni sono state colmate attraverso la realizzazione di stuccature con materiali affini alla pietra in loco. Risarcendo le piccole mancanze si è restituita completa unità di lettura all'opera.

In the end, some mechanical damage had resulted in the loss of material and small deficiencies in the corners. After removing the canvas with the portrait of the commemorated and after the mounting of a scaffold to enable the operations, vacuum cleaners and brushes facilitated the removal of surface deposits. Water and sponges were used to eliminate the most persistent layers. The cracks and losses were closed with fills in materials similar to the stone on site, thus making it possible to compensate the small losses and providing full reading unit to the work.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratore: Raffaella Portieri

Allievi: Dania Bellon, Ketty Canil, Ruggiero Capuano, Debora Cesarotto, Annamaria De Pol, Sarah Laera, Elisabetta Michelotto, Luana Mocerino, Marco Orso, Laura Pallara, Rosaria Russo, Flavia Toscano, Elettra Vinelli, Silvia Votta

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorer: Raffaella Portieri

Students: Dania Bellon, Ketty Canil, Ruggiero Capuano, Debora Cesarotto, Annamaria De Pol, Sarah Laera, Elisabetta Michelotto, Luana Mocerino, Marco Orso, Laura Pallara, Rosaria Russo, Flavia Toscano, Elettra Vinelli, Silvia Votta



Restauro dell'altare barocco e nicchia del battistero

2004

Descrizione

Durante la ricostruzione e il riordino della chiesa degli Eremitani tra gli anni Quaranta e Cinquanta in seguito al devastante raid aereo della seconda guerra mondiale, per motivi di varia natura non sono stati ricostruiti sette degli otto altari che, nel corso del Seicento, erano stati addossati alle pareti dell'edificio. Le uniche tracce barocche mantenute nell'assetto odierno sono l'altare dei Santi Gioachino e Anna e il battistero.

L'unico altare barocco ospita oggi una pala dipinta di Francesco Zanella con i santi Gioachino e Anna, pensata in origine per un altro altare (fig. 32).²⁰ È collocato sulla parete meridionale dopo il monumento a Ubertino Carrara. La parte marmorea dell'altare rispecchia il gusto barocco per i materiali preziosi e cromaticamente interessanti, essendo costituita da numerosi litotipi: pietra tenera di Vicenza, nero assoluto, breccia conchigliare, rosso di Verona e altri inserti in giallo e nero. La mensa, poggiante su due scalini, è ritmata su tre degradazioni verso la parete e accoglie sopra due colonne corinzie entro le quali appare la pittura centinata. In alto, un'articolata composizione di elementi mette a vista una lastra commemorativa.

Sulla parete opposta, tra i due dossali rinascimentali, si apre la nicchia che ospita il fonte battesimale, anch'essa di marcata ricchezza e decorazione (fig. 33). In egual modo, la struttura di pietra tenera è impreziosita con intarsi marmorei in nero assoluto e brecce. La nicchia è incorniciata da due colonne monolitiche in stile corinzio su cui si innesta un arco ribassato decorato con cornice dentellata. L'entrata alla nicchia è protetta da una balaustra aperta al centro, a sua volta ingentilita da molti intarsi policromi. All'interno appare il fonte battesimale, eretto su una semplice corta colonna bianca, con bacino a forma di conchiglia, forse di origine antica. Il fonte è coperto da un moderno coperchio in rame realizzato da Mario Morello nel 1959. All'interno del battistero, sul lato sinistro, si nota un piccolo tabernacolo.

Stato di conservazione e operazioni di restauro

Si possono riassumere in tre punti le principali cause di degrado di questi manufatti. In primo luogo, alcuni elementi erano stati scialbati a calce e dovevano

Restoration of the Baroque altar and niche of the baptistery

2004

Description

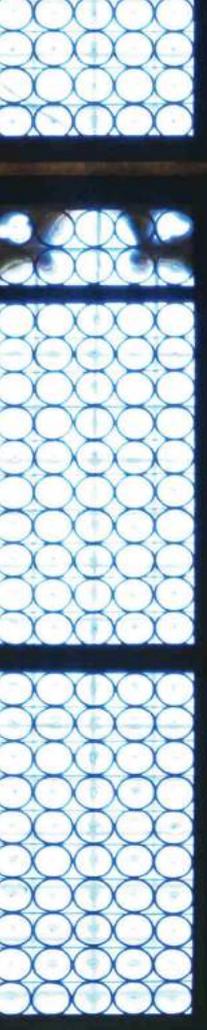
In the reconstruction and reorganization of the Church of the Hermits in the 1940s and 1950s, after the devastating air raid of World War II, for various reasons seven of the eight 17th-century altars that leaned on the walls of the building were not rebuilt. Today the only remaining Baroque traces in the church are the altar of Saints Joachim and Anna and the baptistery.

The only baroque altar now houses a painted altarpiece by Francesco Zanella with Saints Joachim and Anne, originally designed for another altar (fig. 32).²⁰ It is located on the South wall after the monument to Ubertino Carrara. The marble altar reflects the Baroque taste for precious and chromatically interesting materials, as it consists of several stone types: tender stone of Vicenza, absolute black, shelled breccia, red Verona stone and other inserts in yellow and black. The table, resting on two steps, is shaped in three degradations toward the wall and supports two Corinthian columns within which is the arched painting. On top, an articulated composition of elements highlights a memorial plaque.

On the opposite wall, between the two Renaissance altars, is the niche that houses the baptismal font, which is also of great wealth and decoration (fig. 33). Similarly, the structure in tender stone is decorated with marble inlay in absolute black and breccias. The niche is framed by two monolithic columns in the Corinthian style that support an arch decorated with a notched cornice. The entrance to the niche is protected by a balustrade, opened in the centre, also defined by a vast polychrome inlay. Inside is the baptism fount, standing on a simple short white column, with a shell-shaped basin perhaps of ancient origin. It is enclosed by a modern copper cover realised by Mario Morello in 1959. Inside the baptistery on the left-hand side, there is a small tabernaculum.

State of conservation and restoration operations

The main causes of degradation of these artefacts could be summarized in three points. Firstly, some elements had been whitewashed and needed to be cleaned to



IN TERRA SALTU PONTIS
IN GIBBERIS PLE. ENNOY
DIO. MA. STISSIO. PARENS
SOP. MOHO. PERIUS
VERVM
T. GE. MICH. RIC. B. I. A. M. T. P. E. T. I.
T. P. E. R. O. D. A. R. E. O. P. V. S. I. E. S. S. M.
A. S. I. L. O. R. I. M. H. A. N. C. A. M. O. R. I.
S. Y. N. D. A. M. E. N. T. I. S. I. S. S. I. M. I.
E. X. T. R. V. I. C. E. N. T. A. R. V. I.
A. N. N. O. D. O. M. I. N. I. M. D. C. C. V. I.







Pagine precedenti

Fig. 32 L'altare barocco dopo il restauro.

Fig. 33 Il battistero dopo il restauro.

essere ripuliti per garantirne un'adeguata visione. In secondo luogo, l'alterazione dei materiali utilizzati per il fissaggio e la ricollocazione delle opere risultava ormai di disturbo. In terzo luogo, le efflorescenze saline che si erano venute a formare sulle strutture lapidee, accentuate dal fenomeno della risalita capillare e dalla presenza di cemento, avevano causato l'infragilimento e la caduta di scaglie di materiale.

Le operazioni di restauro hanno previsto la pulitura per via meccanica dei notevoli depositi di polvere e con la medesima metodologia si è operato per la rimozione dello scialbo. Resine scambiatrici di ioni sono state adoperate per togliere gli strati più spessi. Localmente si è intervenuti anche con soluzione di carbonato d'ammonio (5%) a tampone o ad impacco. I depositi di natura organica sono stati trattati con l'applicazione di soluzioni di tensioattivi a tampone o impacco. Le operazioni di pulitura sono state concluse con l'applicazione di acqua demineralizzata applicata ad impacchi supportati da fogli di carta tipo Kleenex, al fine di eliminare gli eventuali residui delle soluzioni impiegate. Ciò ha permesso anche di desalinizzare le superfici. Il risarcimento di fratture o mancanze causate dai danni di tipo meccanico e la revisione delle vecchie stuccature sono risultati un lavoro molto accurato e lungo. Si sono utilizzati impasti a base di calce idraulica e aggregati vagliati per grana e colore, con l'ausilio di piccoli perni di vetroresina in caso di minute ricostruzioni. Dopo aver trattato gli elementi metallici secondo le canoniche metodologie, le superfici sono state protette con cera microcristallina e resine polisilossaniche.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratore: Raffaella Portieri

Analisi scientifiche: Davide Melica, Andrea Naccari

Allievi: Dania Balzarin, Giorgia Bonesso, Alessandro Boscolo, Anna Dal Lago, Federico Gherlanda, Martina Librato, Serena Longhin, Amalia Maffei, Elena Morato, Piertalita Pozzati, Arianna Splendore

Pagina seguente

Fig. 34 Veduta della parete del battistero, con l'arca di Jacopo Carrara e il dossale della Vergine, dopo i lavori di restauro condotti dall'IVBC.

Previous pages

Fig. 32 The Baroque altar after restoration.

Fig. 33 The Baptistry after restoration.

guarantee an adequate vision of the artworks. Secondly, the alteration of the materials used for the attachment and replacement of the works was disturbing. Thirdly, the salt efflorescence generated on the stone parts, accentuated by the phenomenon of capillary moisture and by the presence of cement, had caused the weakening and falling of flakes of material.

The restoration work began with the mechanical removal of the thick deposits of dust. The same methodology was used for the removal of the whitewash layers. Ion exchange resins helped the elimination of the thickest layers. Locally, we also operated with a 5% solution of ammonium carbonate either by swab or by compress. The deposits of organic nature were treated with the application of surfactant solutions either by swab or by compress. The cleaning operations were concluded with the application of demineralized water compresses supported by Kleenex paper, to remove any residue of the solution used. This operation also enabled us to desalinate surfaces. The compensation of the fractures or lacunae caused by mechanical damage and the examination of the old fillings were very careful works and time consuming. We worked with mixtures based on hydraulic lime and aggregates, screened in granulometry and colour, and with the aid of small fiberglass pins in case of minor reconstructions. After treating the metal parts according to the canonical methods, the surfaces were protected with microcrystalline wax and polysiloxane resins.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorer: Raffaella Portieri

Scientific analysis: Davide Melica, Andrea Naccari

Students: Dania Balzarin, Giorgia Bonesso, Alessandro Boscolo, Anna Dal Lago, Federico Gherlanda, Martina Librato, Serena Longhin, Amalia Maffei, Elena Morato, Piertalita Pozzati, Arianna Splendore

Following page

Fig. 34 View of the wall where the Baptistry is, together with Jacopo Carrara's ark and the altar of the Virgin, after the restoration works carried out by the IVBC.





Fig. 35 View of the inside of the Church of Saints Philip and Jacob.

- ¹ Cfr. SERGIO BETTINI, LIONELLO PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1970. PAOLO CARPEGGIANI, *Gli Eremitani*, in CLAUDIO BELLINATI, LIONELLO PUPPI, *Padova. Basiliche e chiese*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975, pp. 217-234.
- ² Sui danni e sulle ricostruzioni si vedano FERDINANDO FORLATI, MARIA LUISA GENGARO, *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano, Electa, 1945. FERDINANDO FORLATI, *Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 1960. *La monumentale chiesa degli Eremitani in Padova nel I anniversario della sua distruzione: 11 marzo 1945*, Padova, tip. Vescovile.
- ³ Cfr. ALESSANDRA BANDELLONI, *Le arche Carraresi*, "Padova e il suo territorio", 4, 1989, fasc. 22, pp. 12-14. ZULEIKA MURAT, *Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso artistico di Andriolo de' Santi*, "Predella journal of visual arts", n. 33, 2013, pp. 85-220.
- ⁴ Cfr. BETTINI, PUPPI, *La chiesa degli Eremitani...* cit., p. 29 e seguenti.
- ⁵ Vedere anche FRANCESCA CRIVELLARI, MONICA FAVARO, DAMIANA MAGRIS, ANDREA NACCARI, MARTA PIGO, RAFFAELA PORTIERI, *Identificazione del materiale lapideo del monumento funebre ad Ubertino da Carrara - Chiesa degli Eremitani (Padova)*, in "Bollettino dell'Accademia Gioenia di Scienze naturali", 33 (2000), pp. 221-227. MONICA FAVARO, RAFFAELA PORTIERI, FRANCESCA CRIVELLARI, ANDREA NACCARI, ANNAMARIA SPIAZZI, VASCO FASSINA, *Survey on the Polychromy and Stone Materials of Funeral Monuments Dedicated to Jacopo and Ubertino da Carrara in Eremitani Church in Padua*, "Proceedings of the 9th International Congress on the Deterioration and Conservation of Stone", Venezia, Istituto Veneto per i Beni Culturali, 19-24 giugno 2000, I-II, Amsterdam, Elsevier, pp. 613-621.
- ⁶ Cfr. ANTONIO ZARDO, *Il Petrarca e i Carraresi*, Milano, Hoepli, 1887, pp. 9-39.
- ⁷ Cfr. GEROLAMO BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara*, in "L'Arte", II, 1899, pp. 88-97.
- ⁸ Cfr. GIORGIA CONSELVAN, *Il Dossale d'altare rinascimentale di San Nicola da Tolentino nella chiesa degli Eremitani a Padova: le vicende storico-artistiche e i problemi conservativi emersi nel recente intervento di restauro*, tesi Università Ca' Foscari di Venezia, 2000-2001, p. 50.

- ¹ Cf. SERGIO BETTINI, LIONELLO PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1970. PAOLO CARPEGGIANI, *Gli Eremitani*, in CLAUDIO BELLINATI, LIONELLO PUPPI, *Padova. Basiliche e chiese*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975, pp. 217-234.
- ² About the damage and reconstructions see: FERDINANDO FORLATI, MARIA LUISA GENGARO, *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano, Electa, 1945. FERDINANDO FORLATI, *Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 1960. *La monumentale chiesa degli Eremitani in Padova nel I anniversario della sua distruzione: 11 marzo 1945*, Padova, tip. Vescovile, 1945.
- ³ Cf. ALESSANDRA BANDELLONI, *Le arche Carraresi*, «Padova e il suo territorio», 4, 1989, fasc. 22, pp. 12-14. ZULEIKA MURAT, *Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso artistico di Andriolo de' Santi*, "Predella journal of visual arts", n°33, 2013, pp. 85-220.
- ⁴ Cf. BETTINI, PUPPI, *La chiesa degli Eremitani...* op. cit., p. 29 e seguenti.
- ⁵ See also FRANCESCA CRIVELLARI, MONICA FAVARO, DAMIANA MAGRIS, ANDREA NACCARI, MARTA PIGO, RAFFAELA PORTIERI, *Identificazione del materiale lapideo del monumento funebre ad Ubertino da Carrara - Chiesa degli Eremitani (Padova)*, in "Bollettino dell'Accademia Gioenia di Scienze naturali", 33 (2000), pp. 221-227. MONICA FAVARO, RAFFAELA PORTIERI, FRANCESCA CRIVELLARI, ANDREA NACCARI, ANNAMARIA SPIAZZI, VASCO FASSINA, *Survey on the Polychromy and Stone Materials of Funeral Monuments Dedicated to Jacopo and Ubertino da Carrara in Eremitani Church in Padua*, "Proceedings of the 9th International Congress on the Deterioration and Conservation of Stone", Venezia, Istituto Veneto per i Beni Culturali, 19-24 giugno 2000, II, Amsterdam, Elsevier, pp. 613-621.
- ⁶ Cf. ANTONIO ZARDO, *Il Petrarca e i Carraresi*, Milano, Hoepli, 1887, pp. 9-39.
- ⁷ Cf. GEROLAMO BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara*, in "L'Arte", II (1899), pp. 88-97.
- ⁸ Cf. GIORGIA CONSELVAN, *Il Dossale d'altare rinascimentale di San Nicola da Tolentino nella chiesa degli Eremitani a Padova: le vicende storico-artistiche e i problemi conservativi emersi nel recente intervento di restauro*, thesis at Università Ca' Foscari di Venezia, 2000-2001, p. 50.



- ⁹ Cf. ERICE RIGONI, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova, Antenore, 1970, pp.123-139.
- ¹⁰ The fresco would be a remaking of a 14th-century art work by Marcello Fogolino for BERNARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta*, Firenze, Phaidon/Sansoni, 1958, p. 80 and LIONELLO PUPPI, Marcello Fogolino pittore e incisore, Trento, CAT, 1966, p. 18.
- ¹¹ Cf. FRANCESCA BELLAVITIS, LORENZA CINI, MARCELA FASAN, RAFFAELLA PAGLIA, *Chiesa degli Eremitani. Padova. Progetto di restauro conservativo di due dossali rinascimentali*, tesi manoscritta IVBC, a.f. 1998/1999.
- ¹² Cf. FRANCO TOMASI, CHRISTIAN ZENDRI, Marco Mantova Benavides, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 69 (2007).
- ¹³ Cf. GIOVAMBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie di Giovambatista Rossetti*, Padova, Seminario, 1780, pp. 160-161.
- ¹⁴ Cf. MICHAEL KIENE, Bartolomeo Ammannati, Milano, Electa, 1995, pp. 42-45.
- ¹⁵ Alessandro Cherubini identifies this allegory as Truth, stating that he could hold a dolphin in his hand. Cfr. ALESSANDRO CHERUBINI, Su Bartolomeo Ammannati, scultore fiorentino e architetto, in BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, DIMITRIOS ZIKOS, *L'acqua, la pietra, il Fuoco*. Bartolomeo Ammannati scultore, Firenze, Giunti, 2011, pp. 61-62.
- ¹⁶ The bibliography about the Ovetari Chapel is very abundant, for which we suggest to see BETTINI, PUPPI, *La chiesa degli Eremitani...* op. cit., pp. 71-93. CARPEGGIANI, *Gli Eremitani...* op. cit., pp. 226-231.
- ¹⁷ Cf. GINO PAVAN, *Il restauro della pala del Pizzolo agli Eremitani, "Padova e la sua Provincia"*, VII, 11-12, 1961, pp. 71-75.
- ¹⁸ The frieze with jubilant angels and the predella were gilded on a ground in ochre. Cf. FABRIZIO MAGANI, *Sull'altare della cappella Ovetari*, in ALBERTA DE NICOLO' SALMAZO, ANNA MARIA SPIAZZI, DOMENICO TONIOLO (eds.), *Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari*, Skira, Milano, 2006, pp. 116-117.
- ¹⁹ Published also in RAFFAELLA PORTIERI, *Il restauro conservativo della terracotta*, in *ivi*, pp. 141-146.
- ²⁰ Cf. *La monumentale chiesa...* op. cit., p. 18. Cf. MAURO LUCCO (ed.), *La pittura nel Veneto. Il Seicento, tomo I*, Milano, Electa, 2000, p. 172.



Bibliografia essenziale / Essential bibliography

- ALESSANDRA BANDELLONI, *Le arche Carraresi*, "Padova e il suo territorio", 4, 1989
- FRANCESCA BELLAVITIS, LORENZA CINI, MARCELA FASAN, RAFFAELLA PAGLIA, *Chiesa degli Eremitani. Padova. Progetto di restauro conservativo di due dossali rinascimentali*, tesi manoscritta IVBC, a. f. 1998/1999
- BERNHARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, Hoepli, 1958
- SERGIO BETTINI, LIONELLO PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1970
- GEROLAMO BISCARO, *Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara*, "L'Arte", II, 1899
- GIORDANA MARIANI CANOVA, *Alle origini del Rinascimento padovano: Nicolò Pizolo*, in LUCIO GROSSATO (cur.), *Da Giotto a Mantegna*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1974
- PAOLO CARPEGGIANI, *Gli Eremitani*, in CLAUDIO BELLINATI, LIONELLI PUPPI, *Padova. Basiliche e chiese*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975
- MARCELLO CHECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri Pozza editore, 1961
- ALESSANDRO CHERUBINI, *Su Bartolomeo Ammannati, scultore fiorentino e architetto*, in BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, DIMITRIOS ZIKOS, *L'acqua, la pietra, il Fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Firenze, Giunti, 2011
- ANDREA CITTADELLA, *Descrizione di Padoa e suo territorio*, Padova, 1605
- GIORGIA CONSELVAN, *Il Dossale d'altare rinascimentale di San Nicola da Tolentino nella chiesa degli Eremitani a Padova: le vicende storico-artistiche e i problemi conservativi emersi nel recente intervento di restauro*, tesi Università Ca' Foscari di Venezia, 2000-2001
- FRANCESCA CRIVELLARI, MONICA FAVARO, DAMIANA MAGRIS, ANDREA NACCARI, MARTA PIGO, RAFFAELA PORTIERI, *Identificazione del materiale lapideo del monumento funebre ad Ubertino da Carrara - Chiesa degli Eremitani (Padova)*, in "Bollettino dell'Accademia Gioenia di Scienze naturali", 33, 2000
- ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, ANNA MARIA SPIAZZI, DOMENICO TONIOLO (curr.), *Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari*, Skira, Milano, 2006
- MONICA FAVARO, RAFFAELA PORTIERI, FRANCESCA CRIVELLARI, ANDREA NACCARI, ANNAMARIA SPIAZZI, VASCO FASSINA, *Survey on the Polychromy and Stone Materials of Funeral Monuments Dedicated to Jacopo and Ubertino da Carrara in Eremitani Church in Padua*, "Proceedings of the 9th International Congress on the Deterioration and Conservation of Stone", Venezia, Istituto Veneto per i Beni Culturali, 19-24 giugno 2000
- GIUSEPPE FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1959
- FERDINANDO FORLATI, *La chiesa degli Eremitani a Padova* in FERDINANDO FORLATI, MARIA LUISA GENGARO, *I Monumenti italiani e la guerra*, I, Firenze, Electa, 1945
- FERDINANDO FORLATI, MARIA LUISA GENGARO, *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano, Electa, 1945
- FERDINANDO FORLATI, *Restauro della chiesa degli Eremitani a Padova*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 1960
- GIANCARLO GENTILINI, *Intorno alla pala Ovetari: appunti sull'eredità donatelliana a Padova, fra Pizolo e Mantegna*, in ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO (cur.), *Francesco Squarcione. Atti delle Giornate di studio*, Padova, Il Poligrafo, 1999
- MICHAEL KIENE, *Bartolomeo Ammannati*, Milano, Electa, 1995
- La monumentale chiesa degli Eremitani in Padova nel I anniversario della sua distruzione: 11 marzo 1945*, Padova, tip. Vescovile, 1945
- MAURO LUCCO (cur.), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo I, Milano, Electa, 2000
- ANDREA MOSCHETTI, *La cappella degli Scrovegni e la Chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano, F.lli Treves, 1934
- GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova*, Venezia, 1817
- ZULEIKA MURAT, *Le arche di Ubertino e Jacopo II da Carrara nel percorso artistico di Andriolo de' Santi*, "Predella journal of visual arts", n. 33, 2013
- GIOVANNI PACCAGNINI, *Il Mantegna e la plastica dell'Italia settentrionale*, in "Bollettino d'Arte", XLVI, 1961
- GINO PAVAN, *Il restauro della pala del Pizzolo agli Eremitani*, in "Padova e la sua Provincia", VII, 11-12, 1961
- LIONELLO PUPPI, *Marcello Fogolino pittore e incisore*, Trento, CAT, 1966
- ERICE RIGONI, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova, Antenore, 1970
- KEITH VERNON SHAW, *The Ovetari Chapel: patronage, attribution and chronology. A dissertation in the history of art*, Ann Arbor, UMI, 1994
- ANNA MARIA SPIAZZI, *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano, Electa, 1991
- PIETRO SELVATICO, *Guida di Padova e de' suoi principali contorni*, Padova, 1869
- ANTONIO ZARDO, *Il Petrarca e i Carraresi*, Milano, Hoepli, 1887

Musei Civici Eremitani

Progetti

**Restauro conservativo delle
sculture dei Musei Civici di
Padova**

Civic Museums of Padua

Projects:

*Conservative restoration of
the sculptures of the Civic
Museums of Padua*





Fig. 1 Cristo Morto, particolare del gruppo scultoreo di Guido Mazzoni dopo il restauro.

Fig. 2 Effigie di Ezzelino da Romano della bottega di Giovanni Bonazza, dopo del restauro.



Fig. 1 Dead Christ, detail from the sculptural group by Guido Mazzoni, after restoration.

Fig. 2 Portrait of Ezzelino da Romano by Giovanni Bonazza's workshop, after restoration.

Restauro conservativo delle sculture dei Musei Civici di Padova

1997-1999

Finalità dell'intervento

Tra il 1997 e 1999 l'Istituto Veneto per i Beni Culturali ha restaurato oltre 300 opere scultoree appartenenti alle collezioni dei Musei Civici di Padova. Il progetto era finalizzato all'esposizione di parte del corpus di sculture custodite nei depositi museali presso la mostra "Dal Medioevo al Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento". Si procedeva in tal modo anche con la sistematica catalogazione del patrimonio artistico di proprietà civica, finalmente edito in un catalogo dedicato.

Le sculture su cui si è operato coprono un ampio arco temporale che spazia dal Trecento all'Ottocento, e richiedevano competenze su diversi materiali, in prevalenza marmo, gesso, stucco, pietra e legno. Molte di queste opere sono d'autore, e includono artisti come Rinaldino di Francia, Pietro e Tullio Lombardo, Guido Mazzoni, Bartolomeo Ammannati, Alessandro Vittoria, Giusto Le Court, Antonio Corradini, Francesco Bertos, Orazio Marinali, Antonio Canova e Vincenzo Vela. Principalmente si tratta di oggetti di

Restoration of the sculptures of the Civic Museums of Padua

1997-1999

Goals of the intervention

Between 1997 and 1999, the Veneto Institute for Cultural Heritage restored more than 300 sculptural works from the collections of the Civic Museums of Padua. The project aimed at exposing part of the body of the sculptures stored in the deposits at the exhibition "From the Middle Ages to the Canova. Sculptures of the Civic Museums of Padua from the fourteenth to the nineteenth century", and at the systematic cataloguing of the artistic heritage of civic ownership, finally published in a special catalogue.

The sculptures on which we operated cover a wide time span ranging from the 14th to the 19th century, and required skills on various materials, mainly marble, gesso, stucco, stone and wood. Some of these works are by recognised artists, and include Rinaldino of France, Pietro and Tullio Lombardo, Guido Mazzoni, Bartolomeo Ammannati, Alessandro Vittoria, Giusto Le Court, Antonio Corradini, Francesco Bertos, Orazio Marinali, Antonio Canova and Vincenzo Vela. They are mainly small objects, but sometimes operators had to





Pagina precedente

Fig. 3 Dante di Vincenzo Vela, dopo il restauro.

piccole dimensioni, ma sono state affrontate anche opere di formato più esteso, come ad esempio il *Nettuno* e la *Maddalena* attribuiti all'Ammannati, *Il Valaresso in veste di Esculapio*, il *Giovanni Poleni* e la *Stele Giustiniani* di Antonio Canova, *Dante e Giotto* di Vincenzo Vela, il *Compianto su Cristo morto* del Mazzoni.

Stato di conservazione e interventi

Le opere che sono state oggetto di intervento erano conservate nei depositi dei Musei Civici e presentavano una fenomenologia del degrado piuttosto comune in questo tipo di ambienti. Innanzitutto il problema del deposito cospicuo di polveri, incoerenti o compatte, era generalizzato. In secondo luogo, non era infrequente la stesura di protettivi o cere che nel corso del tempo si alterano chimicamente, ingialliscono e causano macchie, modificando l'aspetto delle immagini. Si segnala poi la presenza di danni di tipo meccanico come fratture, abrasioni o perdite di materiale, insorti in genere durante i trasferimenti o gli immagazzinamenti delle opere. Infine, talvolta le opere necessitavano di piccole operazioni di consolidamento strutturale.

Prevalentemente le operazioni di restauro si sono limitate alla risoluzione dei problemi concernenti la pulitura e il consolidamento. I marmi sono stati in genere puliti con impacchi d'acqua demineralizzata o con solventi organici. La pietra tenera, spesso coperta con fragili policromie che richiedevano un preconsolidamento, è sempre stata pulita con deterzioni blande. Terrecotte e stucchi sono stati lavati con acqua demineralizzata, mentre per i gessi si è intervenuti solo in maniera meccanica, assicurandosi prima di consolidare eventuali fratture.

Alcune opere significative

Dante (157 x 44 x 50 cm.) e Giotto (160 x 40 x 50 cm.), Vincenzo Vela (Ligornetto, 1820 – 1891), 1864-65, gesso'

Queste due statue in gesso sono state realizzate da Vincenzo Vela in preparazione di quelle lapidee destinate alla loggia Amulea presso il padovano Prato della Valle. Esse sono espressione di un sentire tardo romantico ancora intriso del revival del passato medievale. La figura di *Dante* (fig. 3) è caratterizzata, oltre che dalle vesti trecentesche, da un cartiglio che riporta l'*incipit* del III canto dell'*Inferno*, mentre *Giotto* porta in mano il disegno del campanile del Duomo di Firenze e una tavolozza.

Opposite page

Fig. 3 Dante by Vincenzo Vela, after restoration.

face works of a much more extensive size, such as *Neptune and the Magdalene* attributed to Ammannati; *Valaresso as Aesculapius*, *Giovanni Poleni* and the *Giustiniani Stele* by Antonio Canova; *Dante and Giotto* by Vincenzo Vela; and the *Lamentation* by Mazzoni.

State of conservation and intervention

The works that were subject to intervention were preserved in the deposits of the Civic Museums and the degradation phenomenology appeared as typical of the in this type of environments. First, the problem of the conspicuous deposit of dust, either loose or compact, was generalized. Second, it was not uncommon to find the presence of protective products or waxes that over time chemically decay, turn yellow and cause stains, thus altering the aspect of the works. We should then report the presence of mechanical damage such as fractures, abrasions or material losses, usually caused during transfers or storages of the works. Finally, sometimes the works needed small consolidation operation of the parties.

Mainly the restoration operations were limited to the resolution of problems concerning the cleaning and consolidation. The marbles were generally cleaned with compresses of demineralized water or organic solvents. The soft stone, often covered with fragile polychromies requiring a pre-consolidation, was always cleaned with mild cleansing. Terracotta and stucco works were washed with demineralized water, while on the plaster we intervened only in a mechanical way, after making sure of the consolidation of any fractures.

Some significant works

Dante (157 x 44 x 50 cm) and Giotto (160 x 40 x 50 cm), by Vincenzo Vela (Ligornetto, 1820-1891), 1864-65, gesso'

These two gesso statues were made by Vincenzo Vela in preparation for the stone ones destined to be placed in the Loggia Amulea at the Paduan Prato della Valle. They are an expression of a late romantic feel still steeped in the revival of the medieval past. The figure of *Dante* (fig. 3) is characterized by the fourteenth-century robes, by a scroll bearing the opening words of the third canto, while *Giotto* brings up the design of the bell tower of the Cathedral of Florence and a palette.





Pagina precedente

Fig. 4 *Alvise Valaresso in veste di Esculapio* di Antonio Canova dopo il restauro.

Lo stato di conservazione di entrambe le statue era caratterizzato da un deposito superficiale di polvere e dalla presenza localizzata di chiazze giallastre, di brevi fratturazioni e di elementi metallici ossidati (chiodi in ferro nel caso del Giotto). L'intervento, in entrambi i casi, ha previsto la spolveratura, la pulitura a secco per mezzo di gomme plastiche e la detersione localizzata a tampone con solventi organici. Le fratture sono state risarcite con uno stucco a base di gesso. Gli elementi metallici sono stati trattati con antiossidante. Infine, si è proceduto con una lucidatura finale a talco.

Compianto sul Cristo morto, Guido Mazzoni (Modena 1450 ca. – 1518), sec. XV, terracotta policroma²

Il gruppo fittile comprendente le figure di *San Giovanni Evangelista* (78 cm), *Maria Maddalena* (66 cm), *Maria di Salomè* (59 cm), *Cristo morto* (35 cm, fig. 1), un frammento di busto di *Nicodemo* (?) (35 cm) e *Nicodemo* (50 cm), secondo le descrizioni del Michiel e del Sansovino, era originariamente collocato nella chiesa veneziana di Sant'Antonio a Castello, e comprendeva anche altre statue, perdute, di Giuseppe d'Arimatea e di due Marie. Eseguito all'incirca tra il 1485 e il 1489, il Mazzoni in quest'opera seppe dimostrare la sua abilità come mascheraiolo nel campo teatrale, ma riuscì anche ad avvicinarsi alla commozione, umanità e all'eleganza delle figure di Giovanni Bellini.

Lo stato di conservazione dell'opera era caratterizzato da un leggero deposito superficiale di polvere, e da lacune e abrasioni nella pellicola pittorica. Nel corso dell'intervento sono stati individuati probabili trattamenti di fissaggio della pellicola pittorica eseguiti in precedenza, congiuntamente all'integrazione di alcune lacune. L'intervento è consistito nella spolveratura a secco delle sculture, alla quale è seguita una leggera pulitura a tampone con solvente organico. La parziale rimozione delle stuccature precedenti è stata risarcita con la velatura ad acquerello delle stesse. Ha concluso l'intervento un leggero fissaggio finale eseguito con resina acrilica (*Paraloid B72* al 3% in diluente nitro).

***Alvise Valaresso in veste di Esculapio*, 1778, marmo bianco (232 cm.) e *Giovanni Poleni*, 1779-1780, pietra tenera (250 cm.) di Antonio Canova (Possagno 1757 – Venezia 1822)³**

Opposite page

Fig. 4 *Alvise Valaresso as Aesculapius* by Antonio Canova, after restoration.

The state of conservation of both statues was characterized by a surface deposit of dust, by the presence of localized yellowish spots, by short fracturing and by the presence of oxidized metal elements (iron nails in the case of the Giotto). The intervention, in both cases, included dusting, dry cleaning by means of plastic rubbers and localized cleansing compresses with organic solvents. Fractures were compensated with plaster made of gypsum. The metallic elements were treated with antioxidant products. Finally, we proceeded with a final polishing by talc.

Lamentation by Guido Mazzoni (Modena 1450 - 1518), 15th century, polychromed terracotta²

This group includes the figures of Saint John the Evangelist (78 cm), Mary Magdalene (66 cm), Mary Salome (59 cm), Dead Christ (35 cm, fig. 1), a fragment of the bust of Nicodemus (?) (35 cm) and Nicodemus (50 cm). According to the descriptions by Michiel and Sansovino, the group was originally placed in the Venetian church of St. Anthony of Castello, and also included other statues, lost, of Joseph of Arimathea and of two women. Executed roughly between 1485 and 1489, Mazzoni in this work demonstrated both his theatrical and mask-producing ability, and his desire to approach to the emotion, humanity and elegance of the figures by Giovanni Bellini.

The state of conservation of the works was characterized by a light surface deposit of dust, and by gaps and abrasions in the paint film. In the course of the intervention we identified likely fixing treatments on the paint film, made previously, together with some fills of the gaps. Our intervention consisted in the dry dusting of the sculptures, which was followed by a light cleaning wrap with organic solvent. The partial removal of the previous grouting was compensated with the watercolour glazes. In the end, a slight final protection was provided with acrylic resin (*Paraloid B72* 3% in nitro).

***Alvise Valaresso as Aesculapius*, 1778, white marble (232 cm) and *Giovanni Poleni*, 1779-1780, tender stone (250 cm) by Antonio Canova (Possagno 1757 - Venice 1822)³**



Tra le commissioni patavine di Antonio Canova vi sono due ritratti a figura intera, risalenti agli anni della formazione dell'artista, destinati entrambi originariamente all'abbellimento del Prato della Valle: si tratta di *Alvise Valaresso* (fig. 4) e *Giovanni Poleni*, ritratti all'antica. La statua del *Valaresso*, non essendo stata pagata, non fu consegnata.

Lo stato di conservazione delle opere era generalmente caratterizzato da un deposito di polvere incoerente. Il *Valaresso* portava segni di interventi precedenti, quali l'incollaggio di quattro dita della mano destra e una stuccatura con malta lungo il perimetro del sostegno. Inoltre erano presenti macchie giallastre ed evidenti depositi compatti lungo il perimetro del basamento a contatto col pavimento, dovuti all'invecchiamento di cere e materiali di natura organica utilizzati per la manutenzione.

Si è provveduto alla spolveratura a secco, cui è seguito un impacco con soluzione acquosa di carbonato d'ammonio e altre applicazioni di solventi organici. Un impacco finale con acqua distillata ha rifinito la pulitura. I materiali risalenti ai precedenti interventi sono stati rimossi. L'incollaggio delle parti disgiunte è avvenuto con resina epossidica e l'ausilio di perni in vetroresina. La stuccatura è stata eseguita con una miscela di calce e polvere di marmo, effettuata dopo aver sottoposto gli elementi metallici presenti a un trattamento antiossidante. Infine, la cera microcristallina ha garantito protezione all'opera dagli agenti esterni.

Medaglioni con effigi di uomini e donne illustri, bottega di Giovanni Bonazza, prima metà del XVIII secolo, marmo bianco (29 x 20 cm)⁴

I settantasei medaglioni che ritraggono illustri personalità storiche attribuiti a Giovanni Bonazza e alla sua bottega rappresentano quanto rimane di una serie di novantacinque cammei (fig. 2) che ornavano il "Museo Varesiano" del monastero di San Giovanni di Verdara a Padova. In seguito alla soppressione del convento, parte dei medaglioni, cui furono apposte cornici lignee, approdò alle collezioni dei Musei Civici. Fu l'abate Ascanio Varese (Padova, 1665 – post 1740) a commissionare questa serie di ritratti per creare una personale galleria di effigi ispirata alla numismatica e all'arte incisoria, forse da collocarsi in biblioteca.

I medaglioni marmorei erano coperti da un deposito superficiale di polvere e da macchie giallastre derivate dall'alterazione dei trattamenti a base di cera e altri prodotti organici applicati in precedenti interventi manutentivi.

L'intervento è iniziato con la spolveratura a secco

Among the commissions in Padua of Antonio Canova there are two full-length portraits, dating back to the training years of the artist, originally intended for the embellishment of Prato della Valle: these are Alvise Valaresso and Giovanni Poleni, portrayed in ancient style. The statue of Valaresso, never paid, was not delivered.

The state of preservation of the works was generally characterized by a loose deposit of dust. The Valaresso statue bore signs of previous intervention, such as the bonding of four fingers of his right hand and the grouting around the perimeter of the support by mortar. Yellow stains could also be seen, as well as evident compact deposits along the perimeter of the base in contact with the floor, probably due to organic materials used for maintenance.

Our work began by dry dusting, which was followed by a wrap with aqueous solution of ammonium carbonate, and other applications of organic solvents. A final compress with distilled water finished the cleaning phase. The materials from the past restoration works were removed. The bonding of the disjointed parts was assured by epoxy resin and the help of pins in fiberglass. The fills were prepared with a mixture of lime and marble dust, and was carried out after the treatment of the metal elements by antioxidant products. Finally, we applied a protective treatment with microcrystalline wax.

Medallions with portraits of illustrious men and women, workshop of Giovanni Bonazza, first half of the 18th century, white marble (29 x 20 cm)⁴

The seventy-six medallions reproducing some famous historical people attributed to Giovanni Bonazza and his workshop, represent what remains of two series of ninety five cameos (fig. 2) that decorated the "Varesiano Museum" in the monastery of St. John of Verdara in Padua. After the suppression of the convent, part of the medallions, which were affixed to wooden frames, landed to the collections of the Civic Museums. It was Abbot Ascanio Varese (Padua, 1665 - post 1740) who commissioned this series of portraits to create a personal gallery of pictures inspired to numismatics and the art of engraving, perhaps to be placed in the library.

The marble medallions were covered by a surface deposit of dust and yellowish spots derived from the alteration of prior treatments based on wax and other organic materials.

The intervention began with the dry dusting of the



delle opere, sulle quali è stata poi applicata una compressa di carbonato d'ammonio. Rimossi i depositi superficiali incoerenti, si è proceduto con ripetute applicazioni di solventi organici e con un impacco d'acqua distillata. Alla rimozione meccanica delle precedenti stuccature, infine, è seguito un trattamento protettivo finale con cera microcristallina.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Damiana Magris, Raffaella Portieri

Analisi scientifiche: Davide Melica, Andrea Naccari

works, on which we later we applied a compress of ammonium carbonate. Then, after removing the non-cohesive superficial deposits, we repeated the application of some organic solvents and a final wrap with distilled water. The mechanical removal of the previous fills, in the end, was followed by a final protective treatment with microcrystalline wax.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorers: Damiana Magris, Raffaella Portieri

Scientific analysis: Davide Melica, Andrea Naccari



- ¹ Cfr. DAVIDE BANZATO, FRANCA PELLEGRINI, MONICA DE VINCENTI (curr.), *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2000, cat. 223 e 224. Anche per le opere seguenti, rimandiamo a questo testo per maggiori riferimenti storico-artistici e la bibliografia relativa.
- ² Cfr. BANZATO, PELLEGRINI, DE VINCENTI, *Dal Medioevo a Canova... cit.*, cat. 35-39.
- ³ Cfr. BANZATO, PELLEGRINI, DE VINCENTI, *Dal Medioevo a Canova... cit.*, cat. 192-193.
- ⁴ Cfr. BANZATO, PELLEGRINI, DE VINCENTI, *Dal Medioevo a Canova... cit.*, cat. 84-93.

- ¹ Cf. DAVIDE BANZATO, FRANCA PELLEGRINI, MONICA DE VINCENTI (curr.), *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2000, cat. n° 223 e 224. Also for the following works we refer to this text for more art-historical references and related bibliography.
- ² Cf. BANZATO, PELLEGRINI, DE VINCENTI, *Dal Medioevo a Canova... op. cit.*, cat. 35-39.
- ³ Cf. BANZATO, PELLEGRINI, DE VINCENTI, *Dal Medioevo a Canova... op. cit.*, cat. 192-193.
- ⁴ Cf. BANZATO, PELLEGRINI, DE VINCENTI, *Dal Medioevo a Canova... op. cit.*, cat. 84-93.

Museo civico al Santo

Progetti

**Restauro delle pitture
murali e dell'apparato
lapideo nell'atrio
d'ingresso**

Projects:

*Restoration of the mural
paintings and stone
apparatus in the entrance
hall*





Fig. 1 Facciata del Museo Civico al Santo.

Fig. 1 Façade of the Museo Civico al Santo.

Restauro dell'atrio del Museo al Santo

1997-1999

Cenni storici e considerazioni tecnico-stilistiche

Il Museo Civico al Santo nacque tra il 1870 e il 1880 con l'intento di predisporre le crescenti collezioni artistiche e librerie della Municipalità di Padova in una sede conservativa ed espositiva adeguata e di forte valenza civica. Il luogo adibito a tal scopo fu l'infirmeria del convento dei frati di Sant'Antonio, già adibita a caserma. Il progetto fu affidato a Eugenio Maestri ma fu portato a termine entro il 1875 da Camillo Boito. Dovendo l'architetto intervenire sul preesistente edificio dando al contempo visibilità alla sua rinnovata funzione, egli agì avamponendo una facciata monumentale (fig. 1), e dotando il museo di un atrio d'ingresso inferiore, di uno scalone d'accesso al primo piano e di un vestibolo superiore.

La facciata fu rivestita di un paramento lapideo bianco che contrasta con i circostanti edifici medievali a mattoni e che qualifica fortemente lo spazio antistante la Basilica. Una spaziosa porta al centro della facciata introduce all'atrio del museo, caratterizzato da un eclettico apparato decorativo.

L'intervento di Boito manifesta la volontà di integrarsi con il contesto medievale anche dal punto di vista delle scelte estetiche e stilistiche. Lo spazio dell'atrio fu sapientemente architettato in modo da raccordare i dislivelli esistenti e da integrare con armonia l'affaccio

Restoration of the atrium in the Museo al Santo

1997-1999

Historical news, technical and stylistic considerations

The Museo Civico al Santo was born between 1870 and 1880 with the intention to store the growing art and book collections of the Municipality of Padua in a space with appropriate conservative and exhibition features and of strong civic value. The place intended for this purpose was the infirmary of the convent of St. Anthony, formerly used as barracks. The project was entrusted to Eugenio Maestri but was completed within 1875 by Camillo Boito. As the architect had to work on the existing building while giving visibility to its new function, he constructed a monumental façade before (fig. 1), and equipped the museum of a lower entrance hall, a staircase leading to the first floor and an upper vestibule.

The façade was covered with a stone finishing in white that is in contrast with the surrounding medieval buildings in brick and highly qualifies the space in front of the Basilica. A large door in the centre of the façade introduces to the atrium of the museum, which exhibits eclectic decorations.

From an aesthetic and stylistic point of view, the intervention by Boito manifests the will to integrate itself with the medieval context. The space of the atrium was carefully engineered to reconcile the existing differences in height and to harmoniously

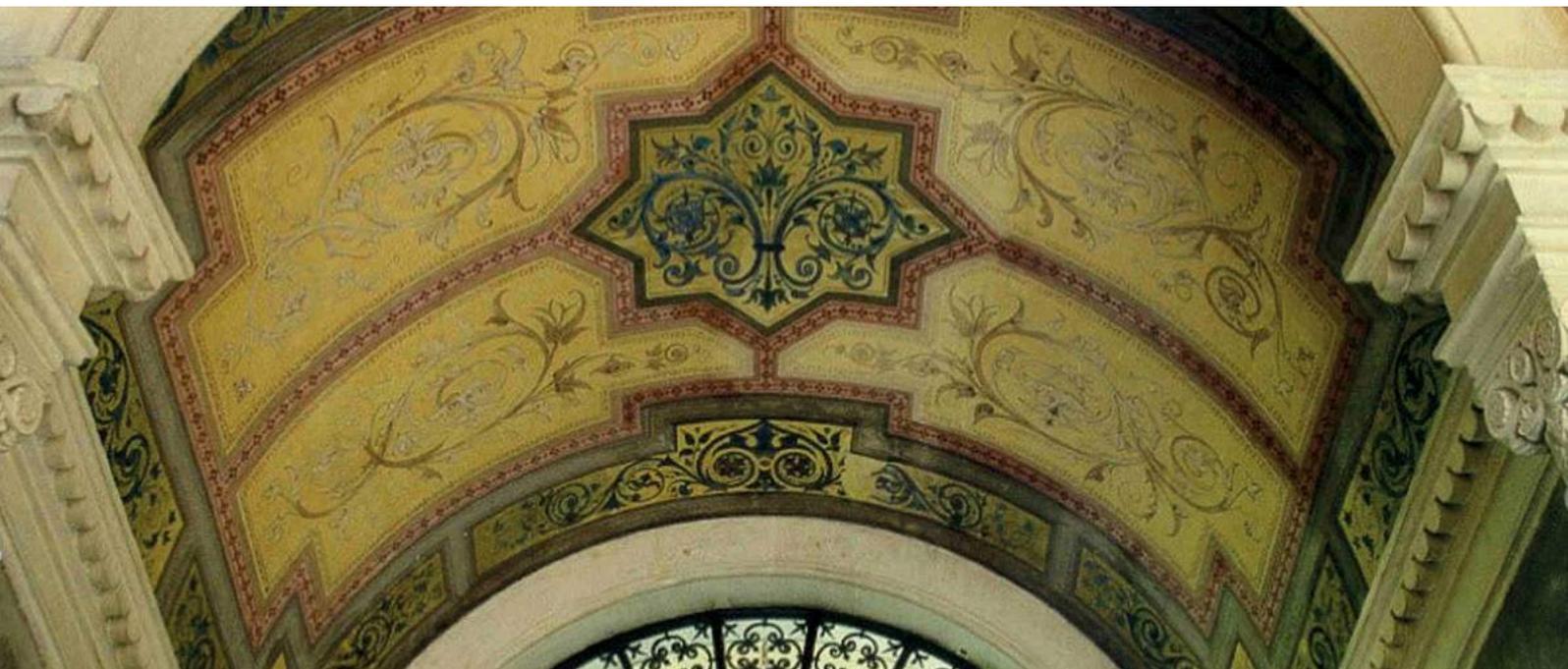


Fig. 2 Barrel vault in the atrium of the Museo al Santo, with tempera decorations.

sulla Piazza con quello sul chiostro interno.

L'atrio risulta scandito dalla presenza di semicolonne, semiparaste e pilastri che sorreggono volte a crociera e a botte. I paramenti murari furono abbelliti con pitture murali molto ricche e di tonalità brillanti (fig. 2), eseguite con colori a tempera stesi a secco sulle superfici intonacate. Elementi dorati rifiniscono con eleganza le decorazione. Gli elementi decorativi geometrici e fitomorfi che ravvivano lo spazio si ispirano a differenti stili antichi e compongono un lessico variegato ed eclettico. Anche i capitelli, le balaustre e gli elementi in pietra o a stucco fanno cenno alla riscoperta degli stili romanico, bizantino, gotico e moresco tipica del gusto ottocentesco.

Quando ormai tra gli anni Sessanta ed Ottanta del XX secolo gli spazi del Museo al Santo risultarono insufficienti, le collezioni furono traslate al neonato Museo degli Eremitani.

Stato di conservazione e restauro

L'IVBC è intervenuto, dal 1997 al 1999, recuperando le volte decorate, le lunette dipinte, i sottarchi, gli intonaci parietali e gli elementi a stucco di rifinitura architettonica dell'atrio del Museo.

Prima dell'intervento, depositi polverosi coprivano in maniera disomogenea tutte le superfici policrome. Parte delle arcate metteva in evidenza efflorescenze saline, insorte in seguito a episodi di infiltrazione d'acqua dal soffitto. La penetrazione dell'acqua e la comparsa di sali si erano rese responsabili della parziale caduta della pellicola pittorica e in genere compromettevano lo stato degli intonaci. Molto grave

integrate the side overlooking the Square with that of the internal cloister. The hall is marked by the presence of half-columns, pilasters and pillars that support some cross and barrel vaults. The masonry walls were adorned with mural paintings in very rich and bright colours (fig. 2), created in dry tempera on the plastered surfaces. Some gilded elements refine the decoration with elegance. The geometric and phytomorphic decorative elements that enliven the space are inspired to different ancient styles and constitute a varied and eclectic lexicon. Even the capitals, the balaustrades and the stone or stucco elements hint to the rediscovery of the Romanesque, Byzantine, Gothic, and Moorish styles, as is typical of 19th-century taste.

When between the 1960s and 1980s the space of the Museo al Santo became insufficient, the collections were moved to the newborn Museum of the Hermits.

State of conservation and restoration works

The IVBC intervened between 1997 and 1999, restoring the decorated vaults, the painted lunettes, the under-arches, the wall plaster and the stucco architectural elements in the atrium of the Museum.

Before our intervention, dusty deposits covered all the polychrome surfaces unevenly. Part of the arcades highlighted some efflorescence, arisen as a result of water infiltration from the ceiling. The water penetration and the appearance of salts were responsible of the partial fall of the paint film and generally compromised the status of the plaster. The situation of the plaster under the windows was also



Fig. 3 Operazioni di pulitura e di consolidamento delle pitture murali a tempera.

Fig. 3 Cleaning and consolidation operations on the tempera mural paintings.

very serious, through which meteoric water had percolated long and repeatedly, washing away the materials. The advanced degradation of the decorated surfaces was to be considered also in virtue of the executive technique itself which, as mentioned above, is based on tempera and is therefore highly sensitive to the changes of the environmental humidity. The stucco parts showed signs of altered protective products applied in past interventions, as well as nails and metal hooks inserted for various uses.

The restoration of this environment was divided into four distinct phases according to the material on which, from time to time, we operated.

Restoration of the compact limestone parts: the pillars and stone cornices were first dusted dry and then washed with water in order to free them from the variously compact dust deposits. The parts that were covered by organic treatments were treated by compresses of aqueous solution of surfactant, with possible finishing by scalpel. To remove the efflorescence, operators intervened with demineralized water. Operators compensated the losses with special filling materials based on hydraulic lime and stone powder of adequate size and colour.

Restoration of the stucco: in order to clean the architectural elements in stucco, instead of using water-based methods, we worked with solutions containing surfactant and with solvents applied by swab locally. Where the deposits looked lighter, we preferred to proceed dry (fig. 4). The fillings were obtained with a mixture of hydraulic lime and stone powder.



Fig. 4 Cleaning phase on the stucco elements.

Restauro delle superfici decorate a tempera. Si è agito prima con applicazioni di resina acrilica in emulsione al fine di consolidare il film pittorico che risultava infragilito e talvolta polverulento. Utilizzando la carta giapponese per l'applicazione della resina e prestando attenzione a risciacquarne con acqua i residui si è sfruttato anche l'effetto pulente di questa metodologia (fig. 3). Nei casi di distacchi più profondi, il consolidamento è avvenuto anche per mezzo di iniezioni localizzate di apposita maltina dal comportamento idraulico, addizionata di emulsione acrilica per aumentarne l'adesività. Le lacune sono state risarcite pittoricamente tramite velature di colori ad acquerello.

Restauro delle superfici a marmorino. La prima operazione di rimozione dei sali a secco dalle superfici che presentavano questo tipo di degrado è stata seguita da una pulitura a base di carbonato d'ammonio applicato per impacchi su carta Kleenex. Impacchi d'acqua demineralizzata sono stati utili ad assorbire i sali ancora presenti. Gli operatori hanno ricostruito le lacune con uno stucco di calce idraulica e polvere di marmo e hanno infine agito con piccoli ritocchi dove necessario.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Restauratori: Raffaella Portieri, Lorenzo Vendramin
Allievi: Alessandra Accialini, Luisa Antonello, Elena Calarga, Fiorella Caoduro, Paola Ciprian, Elisa Lattuca, Michela Massaro, Alessia Pierotti, Serena Tagliapietra, Elisa Tosi, Caterina Vallini

In collaborazione con: Comune di Padova – Settore Edilizia Monumentale; Musei Civici di Padova

Restoration of the tempera-decorated surfaces. First of all we intervened with application of acrylic resin in emulsion in order to consolidate the paint film that was embrittled and sometimes powdery. Using some Japanese paper for the application of the resin and by rinsing the residues carefully by water, we also exploited the cleaning effect of this methodology (fig. 3). In case of deeper detachments, the consolidation was carried out also by means of localized injections of some appropriate hydraulic grout, with the addition of some acrylic emulsion to increase the adhesive behavior. The gaps were compensated pictorially through watercolour glazes.

Restoration of the marmorino surfaces. The first operation of removing the salts dry from the surfaces that presented this type of degradation was followed by the cleaning by compress of ammonium carbonate solution applied on Kleenex paper. Demineralized water compresses were useful to absorb the salts still present. Operators rebuilt the losses thanks to some grout made of hydraulic lime and marble dust. In the end, they performed small colour adjustments where necessary.

High Supervision: Superintendency for the Historic, Artistic, Ethno-anthropological Heritage in the Provinces of Venice, Belluno, Padua and Treviso

Restorers: Raffaella Portieri, Lorenzo Vendramin
Students: Alessandra Accialini, Luisa Antonello, Elena Calarga, Fiorella Caoduro, Paola Ciprian, Elisa Lattuca, Michela Massaro, Alessia Pierotti, Serena Tagliapietra, Elisa Tosi, Caterina Vallini

In cooperation with: Municipality of Padua – Monumental Construction Department; Civic Museums of Padua

**Bibliografia essenziale** / *Essential bibliography*

MARCELLO CECCHI, LUIGI GAUDENZIO, LUCIO GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, Neri pozza editore, 1961, pp. 362-91

ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova, Prosperini, 1903

LIONELLO PUPPI (cur.), *Guida di Padova. Architettura*, Torino, Umberto Allemandi, 2000, p. 188

LIONELLO PUPPI (cur.), *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste, ed. Lint, 1991, pp. 377-79

LIONELLO PUPPI, FULVIO ZULIANI (curr.), *Padova. Case e palazzi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1977, pp. 278-281

NELLO TARCHIANI, *Camillo Boito*, in "Marzocco", anno XIX, 1914, p. 23

GUIDO ZUCCONI, FRANCESCA CASTELLANI, *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, Venezia, Marsilio, 2000



Indice

Introduzione	7	Introduction	7
Chiesa e convento di San Francesco	11	St. Francis's Church and convent	11
Contesto	13	Context	13
Restauro dei dipinti murali del chiostro di Sant'Antonio	15	Restoration of the mural cycle in the cloister of Saint Anthony	15
Restauro delle lapidi del chiostro di Sant'Antonio	31	Restoration of the gravestones in the cloister of Saint Anthony	31
Restauro dell'altare del Santissimo Sacramento	35	Restoration of the altar of the Blessed Sacrament	35
Restauro delle lunette squarconesche del portico esterno	43	Restoration of the Squarconesque lunettes in the porch	43
Bibliografia essenziale	56	Essential bibliography	56
Oratorio di Santa Margherita	57	Oratory of St. Margaret	57
Contesto	59	Context	59
Restauro degli elementi architettonici della navata e degli affreschi monocromi	61	Restoration of the architectural elements in the nave and of the monochrome frescoes	61
Restauro della volta e del dipinto del soffitto	73	Restoration of the vault and of the ceiling painting	73
Bibliografia essenziale	86	Essential bibliography	86
Oratorio di Santa Maria delle Grazie	87	Oratory of St. Mary of the Grace	87
Contesto	89	Context	89
Restauro degli interni: apparati lapidei e intonaci	91	Restoration of the interiors: stone apparatus and plasters	91
Restauro delle pale d'altare	97	Restoration of the altarpieces	97
Bibliografia essenziale	108	Essential bibliography	108
Chiesa degli Eremitani	109	Church of the Hermits	109
Contesto	111	Context	111
Restauro delle arche carraresi	113	Restoration of the Carraras arks	113
Restauro dei dossali rinascimentali di San Nicola e della Vergine	123	Restoration of the Renaissance altars of Saint Nicholas and of the Virgin	123
Restauro del monumento a Marco Mantua Benavides	131	Restoration of the memorial to Marco Mantua Benavides	131
Restauro della pala d'altare della cappella Ovetari	135	Restoration of the altarpiece in the Ovetari Chapel	135
Restauro del gruppo in terracotta policroma della cappella Cortellieri	139	Restoration of the terracotta polychromed group in the Cortellieri Chapel	139
Restauro del crocifisso ligneo della terza cappella	141	Restoration of the wooden crucifix of the third chapel	141
Restauro del portale d'accesso alla sacrestia (Monumento a Giovanni Moro)	146	Restoration of the door to the Sacristy (Memorial to Giovanni Moro)	146
Restauro del cenotafio ad Antonio Gambara	149	Restoration of Antonio Gambara's cenotaph	149
Restauro dell'altare barocco e nicchia del battistero	151	Restoration of the Baroque altar and niche of the baptistery	151
Bibliografia essenziale	158	Essential bibliography	158



Musei Civici Eremitani	159	<i>Civic Museums of Padua</i>	159
Restauro conservativo delle sculture dei Musei Civici di Padova	161	<i>Restoration of the sculptures of the Civic Museums of Padua</i>	161
Museo Civico al Santo	169	<i>Museo Civico al Santo</i>	169
Restauro dell'atrio del Museo al Santo	171	<i>Restoration of the atrium in the Museo al Santo</i>	171

