Istituto Veneto per i Beni Culturali: la didattica del restauro

Gli interventi a Venezia

Venetian Institute for Cultural Heritage: teaching restoration

Interventions in Venice

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

Direzione / *Direction*
Arch. Renzo Ravagnan

Testi e traduzioni / *Texts and translation*:
Sara Grinzato

Fotografie / *Photography*:
Archivio Fotografico IVBC

Progettazione e grafica / *Design and layout*:
Sara Grinzato

Stampato da / *Printed by*:
Grafiche Tiozzo

2014

IVBC – tutti i diritti riservati / *all rights reserved*

IVBC

Istituto Veneto per i Beni Culturali: la didattica del restauro

Gli interventi a Venezia

Venetian Institute for Cultural Heritage: teaching restoration

Interventions in Venice

Introduzione

L'Istituto Veneto per i Beni Culturali, con sede a Venezia, è un'associazione senza fini di lucro che dal 1996 si occupa di ricerca e di formazione, a livello sia nazionale sia internazionale, nel settore della salvaguardia dei beni ambientali, storici, artistici[1]. Conoscenza, rispetto, professionalità: sono questi i cardini della nostra azione.

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. 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 quindi 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 profusi da tanti nella creazione e nel mantenimento 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 studenti possono confrontarsi con problematiche reali, seguiti passo a 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, in particolare la Fondazione Cariparo.

In questi anni, l'Istituto ha concentrato la sua attività tra Venezia e Padova, sebbene non siano mancati interventi rilevanti in molte località venete e in altre regioni (come in Umbria nel 2004); ma il percorso che abbiamo compiuto ci ha condotto più lontano: dapprima all'incontro con la Terrasanta (dove nostri insegnanti e i nostri studenti hanno operato, a partire dal 1997, a Gerusalemme, Nazareth, San Giovanni d'Acri, Cesarea), poi con lo Yemen. Qui, dal 2006, contemporaneamente al mantenimento dei soffitti lignei della Grande Moschea nella capitale Sana'a e delle cupole decorate nella moschea

Introduction

The Venetian Institute for Cultural Heritage, based in Venice, is a non-profit organization that since 1996 has been engaged, both nationally and internationally, in research and training in the field of safeguard of the environmental, historical, and artistic heritage[1].
Knowledge, respect, professionalism: these are the cornerstones of our action.

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, 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, in particular from the Cariparo Foundation.

In recent years, the Institute has focused its activities between Venice and Padua, although action was carried out in a lot of towns of the region and in other regions (such as in Umbria, in 2004). However, the path we have taken has led us farther: first to the Holy Land (where our teachers and our students have been working, since 1997, in Jerusalem, Nazareth, Acre, Caesarea), then to Yemen. Here, since 2006, while restoring the wooden ceilings of the Great Mosque in the capital Sana'a, and the painted domes in the mosque of Al- Ashrafiya, in Ta'izz, we have set up training courses for Yemeni restorers and

al- Ashrafiya, a Ta'izz, abbiamo istituito corsi di formazione per restauratrici e restauratori yemeniti, con l'intento di preparare personale qualificato che, oltre a provvedere in futuro alla conservazione di questi stessi edifici e di altri monumenti, potrà farsi portavoce presso i concittadini di una nuova sensibilità per l'arte, la storia, l'architettura meravigliosa del loro Paese.

conservators, with the intent to prepare qualified staff, who will provide conservation actions of these same buildings and other monuments in the future. Moreover, they will be the spokespeople for the fellow citizens of a new sensibility for the wonderful art, history, and architecture of their country.

Il presente volume - che vuole essere il primo di una piccola collana dedicata all'attività dell'Istituto - intende documentare i lavori eseguiti attraverso i cantieri didattici nella sola Venezia, dove essi hanno interessato sempre e solo beni ed edifici pubblici o di uso pubblico. L'Istituto ha sempre operato in stretta sinergia con le istituzioni preposte alla tutela, *in primis* con le Soprintendenze competenti che garantiscono la qualità dell'esecuzione sui restauri effettuati[2], e ha coinvolto diversi Enti pubblici, come i Musei Civici veneziani e la SUPSI di Lugano[3].
Sfogliando queste pagine, emerge come gli interventi siano stati molteplici e considerevoli e abbiano cercato di concentrarsi sulla protezione di quei beni che più avrebbero sofferto, a causa della mancanza di attenzione e della scarsità di risorse finanziarie. In quest'ottica l'IVBC è entrato a far parte da tempo dei Comitati Privati Internazionali per la Salvaguardia di Venezia.
Di particolare impegno per la scuola e di grande soddisfazione per gli studenti coinvolti sono stati i cantieri di Palazzo Ducale e della chiesa dei Gesuati, della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, di San Pantalon e dell'Ospedaletto.
Di grande valore didattico e metodologico è stato l'intervento nel Depositorio di dipinti della Soprintendenza SPSAE[4], nel corso del quale gli studenti hanno effettuato una ricognizione del degrado e una manutenzione di tele e tavole affette da attacco microbiologico.

The present volume – which will be the first of a small series dedicated to the activity of the Institute - aims to document the work performed in our educational worksites only in Venice. Here our work has always affected public buildings or buildings of public use. The Institute has always worked in close collaboration with the institutions responsible for protection, starting with the Superintendencies in charge that guarantee the quality of the restoration works carried out[2]. We have also involved several public bodies, such as the Venetian Civic Museums and SUPSI of Lugano[3].
Leafing through these pages, it is clear that our interventions have been numerous and significant and have tried to focus on the protection of those works that would have suffered because of lack of attention and lack of financial resources. In this perspective, the IVBC has joined since long time the international committees for the protection of Venice.
Interventions of particular commitment for the school and of great satisfaction for the involved students were: the Doge's Palace, the Gesuati Church, the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, St. Pantaleon's Church and the Ospedaletto Church.
The intervention at the Depository of paintings of the SPSAE Superintendency[4] was of great educational and methodological value. During this work, students recognized the state of degradation and maintained canvases and tables affected by microbiological attack.

Credo che l'Istituto abbia partecipato alla creazione di una cultura della conservazione nel territorio, diplomando più di trecento allievi, la maggior parte dei quali ha continuato a lavorare nel settore. Quello che stiamo vivendo è indubbiamente un momento difficile per loro, ma l'uscita di questo documento vuole essere anche di stimolo alle istituzioni, affinché scelgano di impegnarsi e di investire maggiormente nella valorizzazione e tutela del nostro patrimonio storico.

I believe that the Institute has participated in the creation of a culture of conservation, graduating more than three hundred students, most of whom carry on working in the field. What we are experiencing is undoubtedly a difficult time for them, but the release of this document is also intended as a stimulus to the institutions, so that they choose to engage themselves and invest more in the development and protection of our heritage.

Le mie ultime righe non possono che essere dedicate a tutti gli studenti che sono stati colonna portante e motore vivo di questa struttura; agli insegnanti e ai tanti collaboratori che hanno lavorato con noi. Un ringraziamento particolare va

My last lines cannot but be dedicated to all the students who have been the backbone and the alive engine of all this; and to the teachers and many collaborators who have worked with us.
A special thanks is addressed to the honorary

alla presidente onoraria dell'IVBC, Lady Frances Clarke. L'istituto è stato sostenuto per la gran parte dai contributi della Regione Veneto, che continua a credere in questa attività e alla quale va il nostro grazie per il sostegno datoci anche in questi duri anni di crisi economica.

president of the IVBC, Lady Frances Clarke.
The institute has been sustained for the most part by grants from the Veneto Region, who continues to believe in our activity and to whom we express our thanks for the support given to us, even in these hard years of economic crisis.

1. L'Istituto, ente 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. La Soprintendenza PSAE (Patrimonio storico-artistico ed etnoantropologico per le province di Venezia, Padova, Belluno e Treviso); la Soprintendenza BB.AA.P. (Beni architettonici e paesaggistici di Venezia e Laguna); la Soprintendenza SPSAE e per il Polo museale di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare.
3. Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana.
4. Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare.

1. The Institute is accredited by the Region of Veneto, and is engaged in the training of technicians for restoration, professional figure recognized under DM 86/2009. The course of study is divided into a three-year period, during which the students have the possibility to choose between different addresses: restoration of stone, of frescoes, of paintings on canvas, and of wood.
2. The PSAE Superintendency (Historical, Artistic and Ethno-anthropological Heritage for the provinces of Venice, Padua, Belluno and Treviso); the BB.AA.P. Superintendency (Architectural and Landscape Heritage of Venice and its Lagoon); the PSAE Superintendency of Venice and its Lagoon and the Pole of Museums.
3. University of Applied Sciences of Italian Switzerland.
4. Special Superintendency for the Historical, Artistic and Ethno-anthropological Heritage and for the Pole of Museums of the city of Venice and Municipalities of the Lagoon.

Arch. Renzo Ravagnan – Direttore dell'IVBC

Arch. Renzo Ravagnan – IVBC Director

Palazzo Ducale

Progetti / Projects:

Cappella ducale
Anticappella ducale
Depositorio della Soprintendenza speciale

Doge's Chapel
Doge's Antichapel
Depository of the special Superintendency

Il contesto

Il Palazzo Ducale di Venezia (fig. 1) fu la sede governativa della Repubblica Serenissima per secoli. Fondato nel IX secolo ma rimodellato nelle forme attuali tra il XIV e il XVII, esso preserva oggi gran parte degli spazi politici, amministravi e giudiziari nei quali lo Stato gestiva la sua articolata macchina governativa.

Il Palazzo Ducale è suddiviso in tre ali che si dispongono attorno a un cortile di pianta rettangolare ed è annesso alla Basilica di San Marco. In questo complesso architettonico furono ubicate le maestose stanze rinascimentali di riunione dei maggiori organi di Stato, gli uffici pubblici, gli spazi di amministrazione della giustizia, gli ambienti di prigionia, oltre all'appartamento del massimo rappresentante della Repubblica, il doge. Gli spazi pubblici furono abbelliti nel corso del Cinque e Seicento con opere di enorme importanza storico-artistica realizzate, tra gli altri, da Tiziano, Paolo Veronese, Jacopo e Domenico Tintoretto.

Il doge, eletto a vita dalla maggiore assemblea nobilitare cittadina, aveva a propria disposizione una serie non troppo vasta di ambienti, in cui dimensione privata e pubblica erano continuamente intrecciate. La chiesa ducale per eccellenza era San Marco, ma il doge disponeva anche di altri spazi per la devozione: la Cappella e l'Anticappella, di cui l'Istituto Veneto per i Beni Culturali ha curato il restauro.

Inoltre, l'IVBC ha promosso la manutenzione straordinaria del *Depositorio* di dipinti della *Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare*, sito nella sala che un tempo fungeva da Archivio Segreto.

Fig. 1 *Palazzo Ducale di Venezia, facciata occidentale.*

The context

The Doge's Palace (fig. 1) was the seat of government of Venice's Republic for centuries. Founded in the 9th century but remodelled in its present form between the 14th and 17th century, today it preserves a lot of political, administrative and judicial spaces, in which the Venetian State ran its multifaceted governmental machine.

The Doge's Palace is divided into three wings that are arranged around a rectangular courtyard and it is attached to the Basilica of San Marco. In this architectural complex, there were both the majestic Renaissance rooms in which the major organs of the State gathered, both public offices, both the spaces of justice, both prisons, and the apartment of the highest representative of the Republic, i.e. the doge. The public spaces were decorated during the 16th and 17th centuries with works of great historical and artistic importance, realized among others by Titian, Paolo Veronese, Jacopo and Domenico Tintoretto.

The doge, elected for life by the greatest noble assemble, had at his disposal a reduced number of environments in which private and public dimensions were continually intertwined. The official doge's church was St. Mark's, but the doge also had other spaces for devotion: the Chapel and the Antichapel, of which the Venetian Institute for Cultural Heritage oversaw restoration.

In the end, the IVBC promoted the maintenance of the Depositorio of paintings of the Special Superintendency for the Historical, Artistic and Ethno-anthropological heritage and for the Pole of museums of Venice and the municipalities of its Lagoon, *located in the room that once served as a Secret Archive.*

Fig. 1 Doge's Palace of Venice, Western façade.

Fig. 2 Il soffitto della Cappella dogale, dopo il restauro.

Fig. 2 The ceiling of the ducal Chapel, after restoration.

Restauro della Cappella dogale

2006-2007

Storia, tecnica e simbolismo

La Cappella del doge, situata al terzo piano del Palazzo Ducale, costituisce un gioiello della decorazione devozionale-istituzionale settecentesca. Inizialmente utilizzata come deposito di sculture della collezione d'antichità Grimani, alla fine del Cinquecento la sala fu convertita in una "chiesetta", dove ogni giorno si celebrava messa per il doge e la Signoria. Vincenzo Scamozzi ne disegnò gli elementi architettonici principali (porte e finestre), nonché l'altare su cui fu posta la *Madonna con Bambino e San Giovannino* di Jacopo Sansovino.
Nel 1766, Jacopo Guarana e i quadraturisti Gerolamo e Agostino Mengozzi Colonna affrescarono la Cappella incorniciandola entro un'architettura illusionistica popolata da molteplici figure allegoriche che celebrano la Repubblica Serenissima.

Numerose possenti colonne marmoree dipinte scandiscono gli spazi dell'unica aula voltata. Al centro della parete nord (fig. 3) è raffigurato a monocromo il *Consiglio* (fig. 5), mentre nell'opposta parete a sud è dipinta la figura della *Prudenza*. Nella parte sommitale delle finestre settentrionali appaiono i simboli degli Evangelisti Marco e Giovanni (fig. 3).

Restoration of the Doge's Chapel

2006-2007

Story, technique and symbolism

On the third floor of the Doge's Palace, the Doge's chapel is a jewel in the 18th-century devotional-institutional decoration.
At the end of the 16th century, the room, initially used as a deposit for the sculptures of the Grimani collection of antiquities, was converted into a "little church" where mass was celebrated for the doge and the Signoria every day. Vincenzo Scamozzi designed its main architectural elements (doors and windows), besides the altar where the Madonna and Child and the Infant St. John *by Jacopo Sansovino was placed.*
In 1766, Jacopo Guarana and his collaborators specialized in quadratura Gerolamo and Agostino Mengozzi Colonna painted in fresco the chapel, framing it within an illusionistic architecture populated by copious allegorical figures that celebrate the Serenissima Republic.

Several powerful painted marble columns punctuate the space of the single vaulted hall. In the centre of the North wall (fig. 3) Council *(fig. 5) is depicted in monochrome, while there is* Prudence *in the opposite wall to the South. On top of the Northern windows are the symbols of Mark and John the Evangelists (fig. 3).*

Fig. 3 Parete nord, prima del restauro. Al centro delle due finestre è collocata la figura del Consiglio, mentre sopra gli archi sono visibili i simboli di san Marco (leone alato) e san Giovanni (aquila) Evangelisti. È evidente la situazione di degrado dovuto all'umidità e ai sali che causavano sbiancamenti e perdita di materiali, specialmente nella parte inferiore della parete.

Fig. 3 Northern wall, before restoration. Between the two windows is the figure of Council, *while above the arches are the symbols of Saint Mark (winged lion) and Saint John (eagle) the Evangelists. The situation of deterioration is clearly visible, due to moisture and salts that were causing whitening and loss of materials, especially in the lower part of the wall.*

Nel soffitto, la decorazione culmina con la raffigurazione di san Marco Evangelista che, accompagnato dal leone, ascende al cielo attorniato da gruppi di angeli festanti.
In basso, assistono il *Commercio,* personificato nelle forme di un mercante carico di stoffe, la *Navigazione,* che stringe tra le mani una bussola e un timone, e l'*Agricoltura* che, coronata di spighe, esibisce la falce e il cerchio dello zodiaco (fig. 11). Queste due ultime figure presentano uno scudo bipartito che raffigura a sinistra il leone, simbolo della Serenissima, con alle spalle una fortezza militare; a destra l'*Africa* con un copricapo a forma di elefante, una cornucopia e uno scorpione fra le mani e una collana di corallo al collo. Si tratta di un probabile riferimento al trattato commerciale siglato tra Venezia e Tripoli negli stessi anni in cui si eseguivano gli affreschi.
A sinistra, una giovane coronata di fiori si sposta dal suo ricco seggio per onorare san Marco, presentando come attributi un caduceo e una cornucopia: è la *Felicità Pubblica*.

In the ceiling, the decoration culminates with the representation of Saint Mark the Evangelist who, accompanied by a lion, is ascending to heaven surrounded by groups of rejoicing angels.
At the bottom are: Trade *personified as a merchant presenting some fabric;* Navigation *who holds in her hands a compass and a rudder; and* Agriculture *with her head crowned by ears of wheat, the horn of plenty and the circle of the zodiac (fig. 11). These two figures present a bipartite shield that depicts on the left a lion, symbol of Venice, behind a military fortress, and on the right* Africa *with an elephant-shaped hat, a cornucopia and a scorpion in her hands, and a necklace of coral. This is likely to be a hint to the commercial treaty signed between Venice and Tripoli in the same period of the execution of these frescoes.*
On the left-hand side, a young woman crowned with flowers moves from her rich seat to honour saint Mark presenting as attributes a caduceus and a cornucopia: that is Public Happiness.

Fig. 4 (pagina opposta) Figura della *Felicità Pubblica* (o di *Venezia come Felicità Pubblica*). Dettaglio della sezione centrale del soffitto dopo il restauro.

Fig. 4 (opposite page) Public Happiness (or Venice like Public Happiness). Detail of the central section of the ceiling, after restoration.

Per questa prestigiosa commissione ducale gli artisti prepararono la superficie architettonica che doveva accogliere la decorazione pittorica applicando dapprima uno strato di arriccio a base di cocciopesto, a seguire l'intonaco e infine l'intonachino su cui poter dipingere.

For this prestigious ducal commission the artists prepared the architectural surface that would accommodate the pictorial decoration by applying first a layer of arriccio, *a terracotta-based cement, then the* intonaco, *and finally the* intonachino *(last and very thin layer of plaster) on which to paint.*

L'opera è stata realizzata con le tecniche dell'affresco e del mezzo fresco, procedendo "a giornate" e limitando le rifiniture a secco a zone ristrette, così garantendo durabilità nel tempo e qualità. Durante le analisi iniziali si è rintracciata, attraverso una lacuna, una porzione di disegno preparatorio, eseguito probabilmente con nero vite prima della stesura dell'intonachino su cui gli artisti dovevano dipingere possibilmente entro una giornata lavorativa.
I pittori, tuttavia, usarono diverse tecniche per la trasposizione delle loro idee sulla parete, considerando che sono state rinvenute alcune incisioni eseguite direttamente sull'intonaco fresco, oltre che tracce di spolvero laddove vi era necessità di minuzia di dettagli.

The painting was achieved with the fresco and mezzo-fresco *(on nearly dry plaster) techniques, proceeding by "giornate" (day's work), and by limiting the dry finishes to restricted areas, thus guaranteeing durability and quality. During the initial analysis, through a lacuna operators traced a portion of the preparatory drawing probably executed with vine-black, before laying the* intonachino *on which artists had to paint possibly within a working day. The painters, however, used different techniques for the implementation of their ideas on the walls, as operators found some engravings directly executed on the fresh plaster, besides traces of* spolvero *(charcoal powder) where there was necessity of many details.*

Per arricchire la decorazione dello splendido soffitto (fig. 2) dipinto a lacunari, il Guarana e i suoi collaboratori utilizzarono diffusamente l'oro in conchiglia.

To enrich the decoration of the beautiful painted coffer ceiling (fig. 2), Guarana and his collaborators extensively used gold powder.

L'IVBC si è occupato del restauro dell'intera superficie pittorica e lapidea - in fattispecie delle pareti settentrionale e meridionale nel 2006, e di quelle orientale e occidentale nonché del soffitto nel 2007 - grazie all'apporto degli allievi del Corso per Collaboratore Restauratore di Beni Culturali.

The IVBC worked at the restoration of the entire painted and stone surface, thanks to the students of the Course for Associate Restorers of Cultural Heritage: the North and South walls were restored in 2006; the East and West walls, as well as the ceiling in 2007.

Conservazione e restauro

Il dipinto presentava un degrado diffuso e condizioni di conservazione diversificate in relazione alla dislocazione delle sue diverse parti, ma riassumibili in due principali problematiche.
In primo luogo, la parte esposta a nord presentava un maggiore degrado rispetto alle pareti interne, a causa dell'esposizione indiretta ad agenti atmosferici (pioggia battente, vento e sbalzi di temperatura) e della presenza d'infiltrazioni di acqua piovana dalle finestre.

Conservation and restoration works

The painting showed a widespread deterioration and varying conditions according to the location of its various parts, which however can be summarized in two main issues.
First, the North part showed a greater deterioration than the interior walls, due to indirect exposure to weather elements (rain, wind and temperature changes) and to infiltration of rainwater from the windows.

Fig. 5 (a sinistra) Figura del *Consiglio* nella parete nord, prima del restauro.
Fig. 6 (a destra) Test eseguiti sugli affreschi al fine di individuare i prodotti e le metodologie più adatte alla pulitura della superficie pittorica.

Fig.5 (left) Figure of Council *in the Northern wall, before restoration.*
Fig. 6 (right) Tests performed on the frescoes in order to identify the most appropriate products and methodologies for the cleaning of the painted surface.

In secondo luogo, su tutta la superficie policroma e specialmente nelle pareti nord e sud, si notava un film protettivo e fissativo di un precedente intervento di restauro - classificato dalle analisi chimiche come polivinilacetato - ormai alterato. Anche il soffitto appariva scurito a causa della stesura sia di "beveroni" a base di uovo e olio durante precedenti lavori di "rinfrescamento", sia di velature da restauro a tempera ormai ingrigite.

In generale inoltre, la superficie dipinta si mostrava annerita per via del deposito di polvere.
Imbianchimenti e efflorescenze saline interessavano ampie zone dipinte, comparendo come macchie biancastre.
Una crescita biologica era stata individuata nella fascia inferiore, localizzata dietro i dossali lignei.
La presenza di ampie ridipinture su abrasioni e di stuccature integrate con impasti gessosi contribuiva a travisare l'originalità dell'opera.
Le pareti presentavano problemi di distacchi e adesione tra gli strati di intonaco.
Anche gli elementi lapidei erano interessati da un diffuso annerimento superficiale dovuto all'alterazione di protettivi applicati in passato e al deposito di polvere. Alcune parti risultavano stuccate, non idoneamente, in cemento.

Second, especially in the North and South walls and in previous restoration works a protective and fixative film, classified by chemical analysis as poly-vinyl acetate, had been applied over the entire polychromed surface and appeared altered. Even the ceiling looked darkened both because of the application of "swills" based on egg and oil drafted in some "refreshment" works, and because of some restoration tempera glazes that had become grey.

In general, moreover, the painted surface was covered with a slight brown veil due to dust deposits.
Whitening and efflorescence were visible in large painted areas, appearing as whitish spots.
Biological growth had been identified in the lower area, located behind the wooden stalls.
The presence of repainting on abrasions and plastering integrated with gypsum contributed to distort the originality of the work.
The walls had problems of detachments and adhesions between the plaster layers.
In addition, the stone elements were affected by diffuse blackening due to the alteration of some surface protectors applied in the past and to dust deposits. Some parts had been grouted, not properly, in cement.

Fig. 7 (a sinistra) Pulitura del soffitto.
Fig. 8 (a destra) Stuccatura di una fessurazione del soffitto.

Fig. 7 (left) Cleaning of the ceiling.
Fig. 8 (right) Filling a crack in the ceiling.

L'oro si conservava per lo più integro, fatta eccezione per la zona interessata da efflorescenze, dove era caduto lasciando visibile la preparazione.

L'intervento è stato articolato nelle seguenti fasi:

Analisi dello stato di conservazione e individuazione della tecnica esecutiva tramite l'osservazione diretta dell'opera a luce diffusa e radente.

Indagini diagnostiche di laboratorio:

- ✓ sezioni lucide stratigrafiche in luce riflessa e ultravioletta per l'individuazione della tecnica pittorica, della successione e della composizione degli strati;
- ✓ test microchimici al fine di identificare i pigmenti e i leganti utilizzati nell'opera;
- ✓ cromatografia ionica (IC) per identificare i sali solubili contenuti nei campioni;
- ✓ spettrofotometria di assorbimento nell'infrarosso (FT-IR) per il riconoscimento dei leganti, dei trattamenti superficiali e dei relativi prodotti di alterazione;
- ✓ studio petrografico su sezione sottile (SS) finalizzato all'identificazione dei componenti mineralogici del materiale e delle sue caratteristiche tessiturali.

The gold was conserved mostly intact, except for the area affected by efflorescence, where it had fallen, leaving the ground visible.

The project was divided into the following phases:

Analysis of the conservation status and identification of the techniques *used by direct observation of the work, under diffused light and oblique light.*

Scientific investigation in laboratory:

- ✓ *thin sections in reflected and ultraviolet light for the detection of the painting technique, and of the layers sequence and composition;*
- ✓ *micro-chemical tests in order to identify the pigments and binders used in the work*
- ✓ *ion chromatography (IC) to identify the soluble salts in the samples;*
- ✓ *infrared absorption spectrophotometry (FT -IR) for the recognition of binders, surface treatments and their alteration products;*
- ✓ *thin-section petrographic study, aimed at the identification of the mineralogical components of the material and its textural characteristics.*

Fig. 9 Ritocco del soffitto ad acquerello per bilanciare le abrasioni di colore e per riempire le lacune di neo-formazione.

Fig. 9 Retouching of the ceiling with watercolours, in order to balance the colour abrasions and to fill the newly formed losses.

Pulitura delle pareti affrescate prima con compresse di cellulosa imbevute di acqua demineralizzata per una previa desalinizzazione degli intonaci, poi con soluzione micellare e solventi con lo scopo di rimuovere gli strati protettivi del precedente restauro (polivinilacetato) e le ridipinture.

Cleaning of the frescoed walls *first with cellulose compresses soaked in demineralized water for a prior desalination of the plaster, then with micellar solution and solvents, with the aim to remove the protective layers of the previous restoration (polyvinyl acetate) and the repainted layers.*

Pulitura degli elementi lapidei mediante spolveratura dei depositi superficiali e impacchi di carbonato d'ammonio.

Cleaning of the stone elements *by dusting of the superficial deposits and compresses of ammonium carbonate.*

Pulitura del soffitto affrescato con impacchi in polpa di carta di carbonato di ammonio, durante i quali le dorature e le aree di colore blu (in smaltino) sono state protette con del ciclododecano. Successivamente sono stati eseguiti impacchi estrattivi dei sali con acqua deionizzata e compresse di polpa di carta (figg. 6 e 7). I ritocchi scuriti degli incarnati sono stati alleggeriti con resine a scambio ionico. Eventuali interventi a secco (con bisturi e penne in fibra di vetro) sono stati concentrati sulle incrostazioni saline.

Cleaning of the frescoed ceiling *with paper pulp compresses of ammonium carbonate, during which the gilded areas and blue ones (in smalt) were protected with cyclododecane. Subsequently, we performed compresses for the extraction of salts with deionized water and paper pulp (figs. 6 and 7). The darkening of the rosy complexion was lightened with ion exchange resins. A few dry interventions (by scalpel and glass-fibre pen) were focused on salt deposits.*

Trattamento con biocida delle aree infestate biologicamente.

Biocide treatment *of biologically infested areas.*

Fig. 10 Ritocco pittorico delle pareti.

Fig. 10 Retouching phase on the walls.

Preconsolidamento e consolidamento dei sollevamenti di intonaco. I distacchi più profondi sono stati fissati tramite iniezioni di apposita malta consolidante.

Pre-consolidation and consolidation *of the loose plaster. The deepest detachments were fixed through injections of a special consolidating mortar.*

Rimozione e rifacimento delle stuccature (fig.8).

Removing and rebuilding of the fills *(fig. 8).*

Integrazione pittorica ad acquerello, al fine di restituire unità di lettura all'opera. Si è operato con velature sulle abrasioni e a rigatino sulle lacune di neoformazione (figg. 9-10).

Retouching *by watercolours, in order to give back unity to the work: glazes were made on abrasions, while new lacunae were treated by* rigatino *(figs. 9-11).*

Fig. 11 Dettaglio dello scomparto centrale del soffitto dopo il restauro. A destra compare la Navigazione che esibisce la bussola e il timone. A sinistra un putto regge uno stemma con i simboli di Venezia e l'Africa.

Fig. 11 Detail of the central section of the ceiling, after restoration. On the right is Navigation who exhibits a compass and a rudder. On the left side is a putto holding a coat of arms with the symbols of Venice and Africa.

Direzione Lavori: Fondazione Musei Civici di Venezia
Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Venezia e laguna
Restauratori e insegnanti: Damiana Magris, Edvige Ancilotto
Analisi scientifiche: Arianna Gambirasi, Valentina Donà
Con il contributo di: Save Venice
Allievi:
2006: Anna Baggio, Michela Bordin, Andrea Cappelletto, Marta Ciulli, Marta Cundari, Alessandro Daneluzzi, Elena De Zaiacomo, Martina Donati, Sara Ercolin, Elisa Frassoldati, Elisa Galante, Angela Giacomazzi, Valentina Gola, Roberta Moretto, Daniela Parpinel, Michela Previato, Manuela Roggia, Stefano Russo, Tamara Stibilj, Giulia Tonon, Julia Valditara
2007: Gevorg Babakhanyan, Michela Barsi, Chris Bergamin, Mitja Brezich, Ester Busatto, Angela Maria Cerami, Laura Corrado, Francesca Ferrazzi, Elisa Iacuzzo, Caterina Lubelli, Mauro Mattiuzzo, Vania Meneghetti, Silvia Meneghin, Denis Mompalao, Elisa Pantano, Valentina Pellegrinon, Isabella Perri, Chiara Stefani, Giulia Vidotto, Tatiana Zammatteo

Work Direction: *Fondazione Musei Civici di Venezia*
High Supervision: *Superintendency for Architectural Heritage and Landscape of Venice and its Lagoon*
Restorers and teachers: *Damiana Magris, Edvige Ancilotto*
Scientific analysis: *Arianna Gambirasi, Valentina Donà*
With contribution from: *Save Venice*
Students:
2006: *Anna Baggio, Michela Bordin, Andrea Cappelletto, Marta Ciulli, Marta Cundari, Alessandro Daneluzzi, Elena De Zaiacomo, Martina Donati, Sara Ercolin, Elisa Frassoldati, Elisa Galante, Angela Giacomazzi, Valentina Gola, Roberta Moretto, Daniela Parpinel, Michela Previato, Manuela Roggia, Stefano Russo, Tamara Stibilj, Giulia Tonon, Julia Valditara*
2007: *Gevorg Babakhanyan, Michela Barsi, Chris Bergamin, Mitja Brezich, Ester Busatto, Angela Maria Cerami, Laura Corrado, Francesca Ferrazzi, Elisa Iacuzzo, Caterina Lubelli, Mauro Mattiuzzo, Vania Meneghetti, Silvia Meneghin, Denis Mompalao, Elisa Pantano, Valentina Pellegrinon, Isabella Perri, Chiara Stefani, Giulia Vidotto, Tatiana Zammatteo*

Fig. 12 Dettaglio dell'affresco del soffitto, dopo il restauro. A sinistra appare la figura del *Consiglio* accompagnato dalla civetta. Al centro siede il *Valore Militare* con il fascio, l'alloro e il leone.

Fig. 12 Detail of the fresco in the ceiling, after restoration. On the left is the figure of Council *accompanied by the owl. In the centre sits* Military Valour *with fasces, a laurel crown and the lion.*

Restauro dell'Anticappella dogale

2012 - 2013

Storia, tecnica e iconografia

Le attuali configurazioni architettoniche della Cappella e dell'Anticappella risalgono al 1586, allorché Vincenzo Scamozzi riorganizzò questi spazi, prima destinati a deposito delle sculture e antichità appartenute al doge Grimani. L'Anticappella oggi, tuttavia, non rivela la decorazione cinquecentesca, in quanto sotto il dogato di Alvise Mocenigo IV, nel 1766, i pittori Jacopo Guarana e Gerolamo Mengozzi Colonna furono chiamati rinnovare questi ambienti. Ulteriori modifiche dell'assetto dell'Anticappella risalgono al 1770, quando furono qui raccolte alcune pitture - tra i quali il cartone preparatorio di Sebastiano Ricci per il mosaico della facciata di San Marco –, sistemate alle pareti in apposite cornici di stucco.
Questa sala fungeva da prestigioso vano di connessione con diversi altri ambienti: da un lato con il Senato; dall'altro con l'Ufficio del Savio Cassiere e con l'Archivio Segreto; ed infine con la Cappella del doge.

Restoration of the Doge's Antichapel

2012 - 2013

Story, technique and iconoghraphy

The present architectural design of the ducal Chapel and Antichapel dates back to 1586, when Vincenzo Scamozzi re-organized these rooms earlier used a deposit of the sculptures and antiquities belonged to doge Grimani. Nowadays, however, the room does not reveal the 16th-century decoration, since under doge Alvise Mocenigo IV, in 1766, the painters Jacopo Guarana and Gerolamo Mengozzi Colonna were called to renovate these environments.
Other changes were made in 1770, when some paintings were gathered here, including the preparatory cartoon by Sebastiano Ricci for the mosaic on the facade of St. Mark's. These works were displayed on the walls in special stuccoed frames.
This room served as a prestigious connection room with several other areas: on one hand with the Senate Hall, on the other hand with the Cashier's Office and, with the Secret Archives, and finally with the Doge's Chapel.

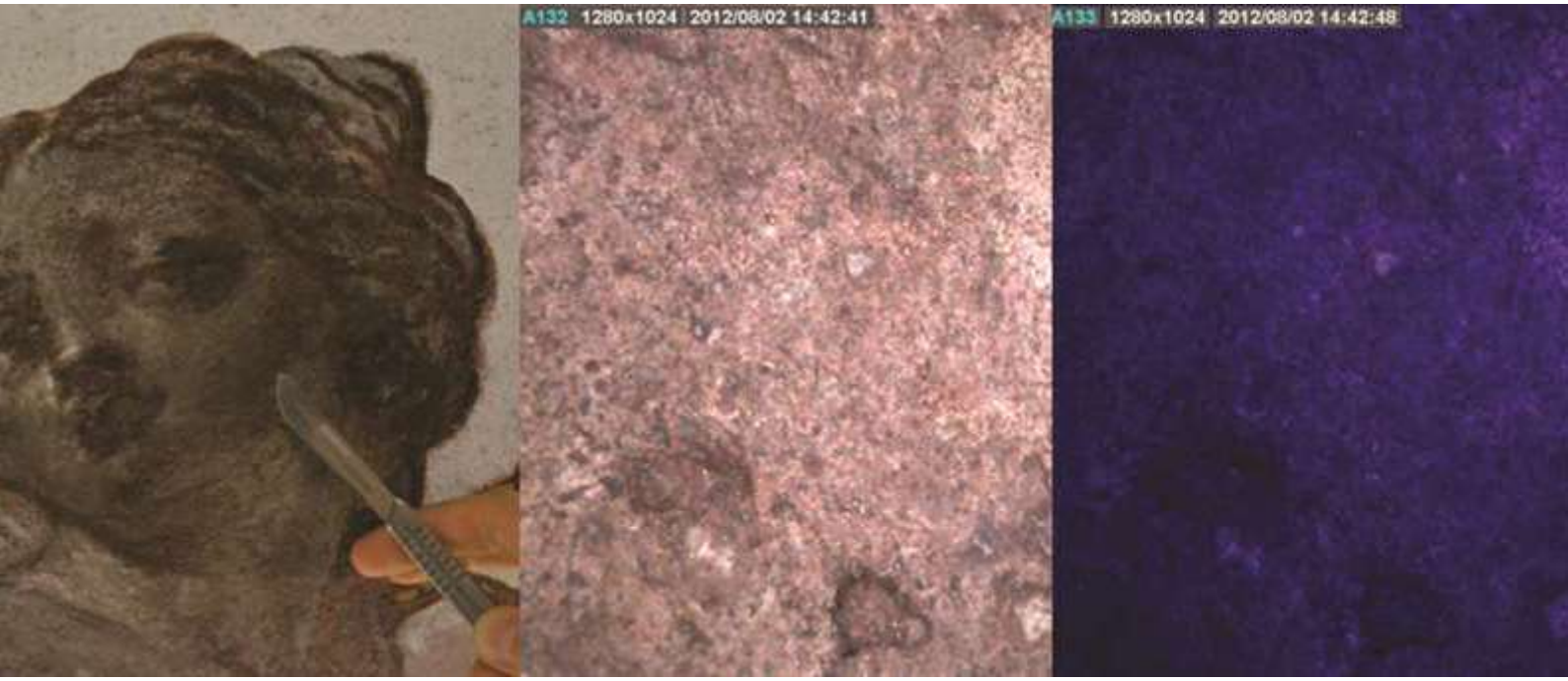


Fig. 13 (a sinistra) Punto di prelievo per le analisi al microscopio ottico da contatto: annerimento del volto della *Gloria.*
Fig. 14 (al centro) Corrispondente ingrandimento 50 x con microscopio ottico da contatto.
Fig. 15 (a destra) Corrispondente ingrandimento 50 x con microscopio ottico da contatto con luce ultravioletta.

Fig. 13 (left) Sample point for analysis by optical microscope: blackening of the face of Glory.
Fig. 14 (centre) 50-x photo enlargement by optical microscope of sample in fig. 13.
Fig. 15 (right) 50-x photo enlargement by optical microscope under ultraviolet light of sample in fig. 13.

La parte della sala più rilevante dal punto di vista pittorico è la decorazione ad affresco del soffitto, nel quale Jacopo Guarana dipinse un'*Allegoria del Buon Governo*. All'interno di un grande tondo attorniato da raffinati stucchi dorati, si distinguono diverse figure allegoriche, in un contesto tipicamente encomiastico della Serenissima.

Sul coronamento di un'architettura classica sono disposte alcune fondamentali virtù del buon governo. Si distinguono il *Consiglio,* accompagnato dalla civetta, e il *Valore militare*, riconoscibile perché vestito con un'armatura dorata e perché sostiene una corona d'alloro con la mano sinistra, mentre un leone lo affianca mansueto. Tuttavia quest'ultimo, anziché reggere anche uno scettro - come vorrebbe una più consolidata iconografia - sfoggia un fascio littorio, che è invece attribuito canonico dell'*Aristocrazia*: è evidente che, a Venezia, valore militare e nobiltà dovevano sovrapporsi necessariamente.
Sopra di loro svolazza la *Pace* che dispensa ramoscelli d'ulivo e grano, mentre a sinistra compare l'*Abbondanza* con la sua cornucopia.

The most important part of the hall, from the artistic point of view, is the fresco decoration of the ceiling, where Jacopo Guarana painted an Allegory of the Good Government. *Within a large tondo surrounded by a fine gilded stuccowork, we can distinguish various allegorical figures, in a typical context that celebrates the Most Serene Republic.*

On the crowning of a classical building appear some fundamental virtues of good governance.
We can distinguish Council *accompanied by an owl, and* Military Valour, *recognizable as he is dressed in a golden suit of armour and supports a laurel wreath with his left hand, while a lion sits tame at his side. Nevertheless, instead of holding a sceptre - as in some more usual iconography - he exhibits the fasces, which are instead canonical attributes of* Aristocracy: *it is evident that, in Venice, military valour and nobility had to overlap necessarily.*
Above them flutters Peace *dispensing olive branches and wheat, while on the left appears* Abundance *with her cornucopia.*

Fig. 16 Velinatura delle parti più deboli della pellicola pittorica prima della pulitura del soffitto.

Fig. 16 Facing of the weakest parts of the paint film, before the cleaning of the ceiling.

A destra si fanno notare la *Giustizia* con spada e bilancia, la *Sapienza* con libro e fiaccola, e la *Gloria* (o *Vittoria*) con seno scoperto e la statua della Vittoria qui sostituita, appropriatamente, da quella di un piccolo leone.

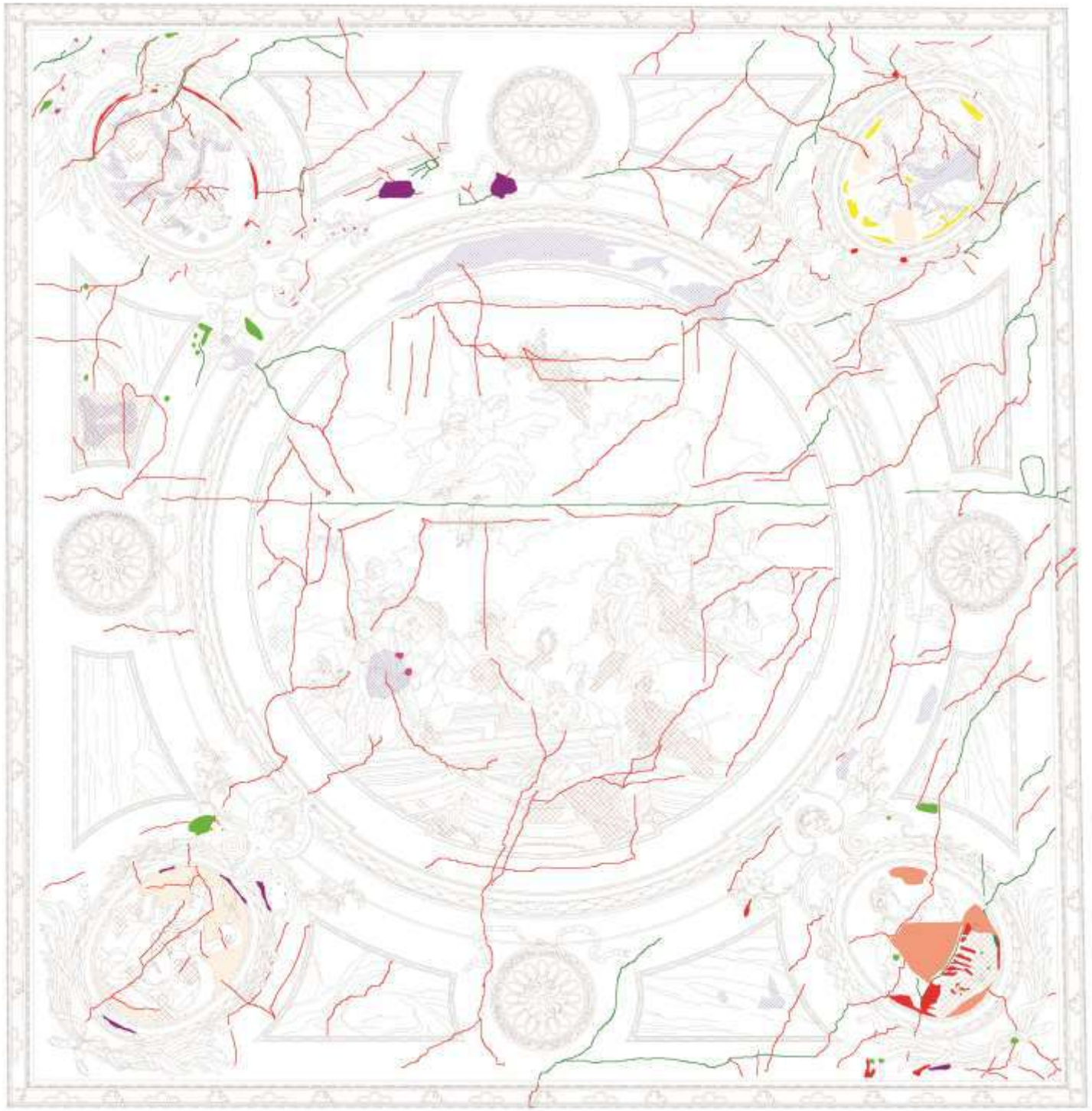
Il messaggio concepito nella sala doveva inspirare, in chi frequentava quegli spazi, ideali di giustizia, coscienza dello stato e pace.

Dal punto di vista tecnico, i dipinti del tondo centrale e dei quattro ovali laterali, risultano essere stati eseguiti prevalentemente ad affresco, mentre sono "a mezzo fresco" le grandi stesure del cielo, con mescolanza di pigmento smaltino e latte di calce.
Test chimici inoltre accertano la presenza di medium organici, facendo suppore che alcune finiture furono eseguite a secco.
Gli stucchi originali sono principalmente a base di calce e inerti fini, mentre quelli risalenti ai restauri ottocenteschi mostrano una componente gessosa.
Le dorature sono a foglia d'oro su bolo rosso. Le specchiature in finto marmo sono dipinte ad affresco su base in marmorino.

To the right we can notice Justice *with sword and scales,* Wisdom *with book and torch, and* Glory *(or* Victory*) with bare breasts and the statue of Victory, which here is appropriately in the shape of a small lion.*

The here designed message had to inspire, in those who attended these spaces, ideals of justice, peace and conscience of the state.

From the technical point of view, the paintings of the central tondo and of the four side ovals, appear to have been executed mainly in fresco, while the large drafts of the sky are in "mezzo fresco", with a mixture of smalt pigment and lime milk.
Moreover, chemical tests ensure the presence of some organic medium, making us presume that some finishes were applied dry.
The original stucco is mainly made of lime and fine aggregates, while those dating back to the 19th-century restoration works have chalky components.
The gilding is made of gold leaf on red bole. The faux marble mirrors are painted in fresco on a marmorino base.



MAPPATURA
STATO CONSERVATIVO

- fessurazioni
- fessurazioni stuccate precedente restauro
- lacune - mancanze
- stuccature
- distacchi
- alterazioni cromatiche
- efflorescenze saline
- abrasioni della pellicola pittorica
- sollevamenti della pellicola pittorica
- sollevamenti della doratura
- ridipinture

N

0 50 100 200

PROGETTO:	STATO DI CONSERVAZIONE – DEGRADI		
UBICAZIONE:	PALAZZO DUCALE – QUARTO PIANO VENEZIA	FOGLIO:	D 5
OGGETTO:	SOFFITTO ANTICOMEETTA DEL DOGE	SCALA:	vedere misure
COMMITTENTE:	COMUNE DI VENEZIA	DATA:	14.10.2012

Fig. 17 (pagina opposta) Grafico dello stato di conservazione del soffitto, prima del restauro.

Fig. 17 (opposite page) Plan of the state of conservation of the ceiling, before restoration.

Conservazione e restauro

Prima dell'intervento di restauro, l'Anticappella presentava problemi conservativi essenzialmente legati (fig. 17):

- alle infiltrazioni d'acqua dalla copertura;
- a problemi strutturali delle travi del soffitto e ai corrispondenti spanciamenti degli intonaci decorati;
- a una diffusa decoesione e deadesione di stucchi e dorature;
- alla presenza di microrganismi (cianobatteri) in una zona di scarsa illuminazione e continuo apporto di umidità;
- alle tracce di passati restauri che avevano agito con puliture meccaniche aggressive;
- a pesanti ridipinture oramai molto alterate e scurite tanto da falsare la lettura dei dipinti, in special modo negli incarnati, nei panneggi e in alcune zone dell'architetture *trompe-l'oeil*.

Si noti che sappiamo che nel 1814, il pittore Carlo Bevilacqua restaurò il dipinto del Guarana e ridipinse i due ovali del lato orientale rappresentanti la *Giustizia* e la *Forza*, segno che già pochi decenni dopo la sua realizzazione il soffitto dell'Anticappella mostrava i primi danni procurati dalla copertura. Di fatto, parte del soffitto in esame fu integralmente rifatta probabilmente a seguito del posizionamento di 9 cravatte di sostegno in ferro nelle travi del piano superiore.

Durante il restauro si è proceduto con:

Indagini scientifiche preliminari per indagare sulla qualità dei materiali originari e sui prodotti utilizzati nei precedenti restauri, in modo particolare per quanto riguarda le alterazioni cromatiche degli affreschi (figg. 13, 14 e 15).

Restauro degli affreschi:
Dopo aver velinato le scaglie di intonaco instabili con carta giapponese e *Klucel G* (fig. 16), si è proceduto con la pulitura delle superfici, con l'obiettivo di rimuovere i depositi grassi e polverosi e i residui da restauri precedenti.
È stato seguito un impacco di carbonato di ammonio al 5% in polpa di carta, applicato a piccole porzioni, seguendo le forme dei soggetti raffigurati. Durante gli impacchi, le zone di gran fragilità sono state protette con del ciclodedocano.
Alcune delle parti scure alterate sono state trattate con resina a scambio ionico.

Conservation and restoration works

Before our restoration works, the Antichapel had conservation problems specifically related to (fig. 17):

- *water infiltration from the roof;*
- *structural problems of the ceiling beams and corresponding bulging on the decorated plaster;*
- *widespread decohesion and deadhesion of stuccoes and gilding;*
- *presence of microorganisms (cyanobacteria) in a dark area with continuous supply of moisture;*
- *traces of past restoration that had acted with aggressive mechanical cleaning operations;*
- *heavy overpainting, very altered and darkened, which distorted the reading of the paintings, especially in the flesh tones, in the clothing and in some areas of the trompe-l'oeil architecture.*

We should remember we know that in 1814 the painter Carlo Bevilacqua restored Guarana's painting and repainted the two ovals on the East side representing Justice *and* Strength. *This is sign that already a few decades after its realization, the here considered ceiling showed some first damage caused by the roof. In fact, part of this ceiling was completely remade probably as a result of the placement of nine iron supporting ties positioned into the beams of the upper floor.*

Restoration was carried out as follows:

Preliminary scientific studies *to investigate the quality of the original materials and of the products used in previous restoration works, with particular regard to the chromatic alterations of the frescoes (figg. 13, 14 and 15).*

Restoration of the frescoes:
After facing the unstable plaster flakes with Japanese paper and Klucel G *(fig. 16), operators proceeded with the cleaning of the surfaces, with the goal of removing fat deposits, dust and remains from previous restoration works.*
A paper pulp compress of ammonium carbonate 5% in water was then applied by small portions, following the shapes of the depicted subjects. During the wraps, extremely weak areas were protected with cyclododecane.
Some of the altered dark parts were treated with ion-exchange resin.

Figg. 18 (a sinistra) e 19 (a destra) Dettagli della ricostruzione di un particolare in stucco dorato.

Figs. 18 (left) and 19 (right) Reconstruction phases of a detail in gilded stucco.

Certune zone hanno richiesto un consolidamento con maltina fluida con aggiunta di resina acrilica in emulsione.
In seguito alla rimozione delle vecchie stuccature strabordanti o decoese, ne sono state realizzate nuove con grassello di calce e inerti.
Infine, il ritocco si è svolto con velature di colori ad acquerello (fig. 21).

Restauro degli stucchi e degli intonaci:
Le zone distaccate della cornice in stucco sono state dapprima velinate mediante strisce in garza di cotone e *Paraloid B72*, e successivamente stuccate e consolidate con apposita maltina per iniezione.
Per la pulitura degli stucchi e degli intonaci si è eseguito un impacco leggero di carbonato d'ammonio. Le ridipinture acriliche sono state rimosse con alcool isopropilico a tampone.
Le parti della cornice che presentavano problemi strutturali sono state rinforzate con perni in acciaio inossidabile.
Negli spanciamenti degli intonaci sono stati operati dei tasselli di ispezione, per controllare la struttura portante del tetto (fig. 20). Verificato l'abbassamento di tre cravatte che avevano causato le deformazioni degli affreschi, si sono rimossi gli elementi ossidati per sostituirli con nuovi in acciaio, ed è stata stesa una rete in fibra di vetro come spazio di sacrificio.
Le zone attaccate micro-biologicamente sono state trattate con apposito biocida.

Some areas required consolidation with fluid grout with the addition of acrylic resin emulsion.
Following the removal of overflowing or decohesive old fills, operators created new ones of lime and aggregates.
In the end, the retouching phase was performed with glazes of watercolours (fig. 21).

Restoration of the stuccoes and plaster:
The detached areas of the stucco frame were first faced using strips of cotton gauze and Paraloid B72, *and subsequently consolidated and filled with appropriate grout by injection.*
For the cleaning of the stuccoes and plasters a light compress of ammonium carbonate was used.
The acrylic-based overpainting was removed with isopropyl alcohol applied by swab.
The parts of the frame that had structural problems were reinforced with stainless steel pins.
In the bulging of the plaster, operators performed some inspection samples to check the structure of the roof (fig. 20). Once the lowering of the three ties that had caused the deformation of the frescoes was verified, the oxidized elements were removed and replaced with new steel ones. In the end, a network of glass fibre was placed as a space of sacrifice.
The micro-biologically attacked areas were treated with appropriate biocide.

Fig. 20 (a sinistra) Ispezione della copertura: si è aperto un tassello nell'intonaco del soffitto per verificare lo stato di conservazione delle strutture metalliche che tengono fissato il soffitto alla copertura.
Fig. 21 (a destra) Ritocco pittorico del soffitto.

Fig. 20 (left) Inspection of the covering. A piece of plaster of the ceiling was opened to check the state of conservation of the metal structures that hold the ceiling to the roof.
Fig. 21 (right) Retouching of the ceiling.

Restauro delle dorature:
L'oro deadeso è stato consolidato con dispersione acquosa di resina acrilica preceduta da bagnature di acqua e alcol.
La pulitura delle dorature è avvenuta con acqua e alcool etilico a tampone.
Le aree che necessitavano di ricostruzioni sono state rimodellate (figg. 18 e 19) secondo le tecniche e i materiali tradizionali.
I protettivi del precedente restauro sono stati rimossi con acetone.

Restoration of gilding:
The loose gold was consolidated with aqueous dispersion of acrylic resin, preceded by water and alcohol.
The cleaning of the gilding was performed with water and ethyl alcohol by swab.
The areas that needed to be reconstructed were re-modelled (figs. 18 and 19) according to traditional techniques and materials.
The protection layer from previous restoration was removed with acetone.

Direzione: Fondazione Musei Civici di Venezia
Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Venezia e laguna
Restauratori: Edvige Ancilotto, Stefano Provinciali
Documentazione fotografica: Dino Chinellato
Allievi: Francesca Bonato, Marianna Rita Bova, Giulia Campagnari, Emiliano Carniello, Arcangelo Colasuonno, Gloria Cristofolo, Roberta De Galasso, Emanuela Doganieri, Diane Figarella, Salma Yaseen Ghaleb Hasan, Alice Modenesi, Shana Venuda, Paola Zecca, Mara Fulvia Zito

Work Direction: *Fondazione Musei Civici di Venezia*
High Supervision: *Superintendency for Architectural Heritage and Landscape of Venice and its Lagoon*
Restorers: *Edvige Ancilotto, Stefano Provinciali*
Photographic documentation: *Dino Chinellato*
Students: *Francesca Bonato, Bova Marianna Rita, Giulia Campagnari, Emiliano Carniello, Arcangelo Colasuonno, Gloria Cristofolo, Roberta De Galasso, Emanuela Doganieri, Diane Figarella, Salma Yaseen Ghaleb Hasan, Alice Modenesi, Shana Venuda, Paola Zecca, Mara Fulvia Zito*

Fig. 22 Vista delle rastrelliere con i dipinti del Depositorio.

Fig. 22 View of the grills with the paintings in the Depository.

Depositorio della Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare: manutenzione straordinaria e catalogazione

2012

La storia

Il *Depositorio della Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare* è sito nell'aula che era un tempo utilizzata dalla Repubblica Serenissima come *Archivio segreto del Collegio e del Senato*.
Quest'ultimo avrebbe originariamente dovuto occupare lo spazio dell'attuale Anticappella, ma fu invece realizzato in un locale sopra la sacristia di San Marco, all'estremità settentrionale del terzo piano del Palazzo.
La sua cinquecentesca decorazione geometrica ad affresco, sobria ed elegante, senza motivi figurativi, sopravvive ancora oggi.

Depository of the Superintendency for the historical, artistic and ethno-anthropological Heritage and for the Pole of museums of Venice and the municipalities of its Lagoon: emergency maintenance and cataloguing

2012

History

The Depository of the Superintendency for the historical, artistic and ethno-anthropological Heritage and for the Pole of museums of Venice and the municipalities of its Lagoon *is located today in the room that was once used by the Most Serene Republic as the* Secret Archive of the Collegio and Senate. *Originally it had been foreseen to be in place of the Antichapel, but it was later constructed in a room above the sacristy of Saint Mark's, at the Northern end of the third floor of the Palace.*
Its geometric 16th-century fresco decoration, simple and elegant, without any figurative motifs, still survives today.

Fig. 23 Documentazione fotografica.

Fig. 23 Photographic documentation.

L'attuale destinazione del *Depositorio* trae invece le sue origini dalle vicende politiche dell'età napoleonica. Qui infatti furono radunati molti dipinti requisiti dagli uffici delle soppresse magistrature veneziane, nonché da alcune chiese chiuse o distrutte per decreto napoleonico. Questo deposito di opere fu inizialmente di competenza della *Soprintendenza ai Monumenti*, ma nel 1937 fu dato in consegna alla Soprintendenza alle Gallerie, oggi *Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare*.
Nel 1991, il *Depositorio* fu oggetto di un riordino generale e venne dotato di 10 rastrelliere metalliche per la sistemazione dei 193 dipinti (fig. 22).
Inoltre furono adeguatamente sistemate entro rulli tele di grandi dimensioni provenienti da chiese del territorio tra cui santa Caterina, san Nicolò dei Mendicoli, santa Maria del Carmelo e san Lorenzo.

The present destination of the Depositorio, *instead, finds its origins in the political events of the Napoleonic era. Here were gathered many paintings seized by the offices of the suppressed Venetian magistracies, as well as by some churches that were closed or destroyed by Napoleonic decree. It was initially under the responsibility of the Superintendency to the Monuments, but in 1937 it was given to the Superintendency of the Galleries, today* Superintendency for the historical, artistic and ethno-anthropological Heritage and for the Pole of museums of Venice and the municipalities of its Lagoon. *In 1991, the* Depositorio *was subject of a general reorganization and it was equipped with 10 metal grills for the accommodation of its 193 paintings (fig. 22). Moreover, large canvases that came from local churches - St. Catherine's, St. Nicholas of Mendicoli's, St. Mary of Carmel's and St. Lawrence's – were appropriately preserved in rolls.*

Manutenzione straordinaria e catalogazione

Nel corso di alcuni sopralluoghi si era notato un attacco microbiologico sul fronte di alcuni dipinti, così imponendo un subitaneo intervento di manutenzione.
L'IVBC è stato coinvolto nella risistemazione e manutenzione straordinaria del *Depositorio*, sotto la supervisione della competente Soprintendenza, e ha promosso uno studio accurato dello stato conservativo dell'insieme delle opere.

Emergency maintenance and cataloguing

During some inspections, a microbiological attack was noted on the face of some paintings, thus imposing a sudden maintenance intervention.
The IVBC was involved in the reorganization and maintenance of the Depositorio, *under the supervision of the competent Superintendency, and promoted a detailed report on the state of conservation of all works.*

Fig. 24 (a sinistra) Colonie fungine sul retro di un dipinto.
Fig. 25 (a destra) Esuvie e larve di dermestidi sul retro di un dipinto.

Fig. 24 (left) Fungal colonies on the back of a painting.
Fig. 25 (right) Exuviae and larvae of Dermestidae on the back of a painting.

Le problematiche di maggiore rilevanza erano:

- ✓ presenza di colonizzazioni fungine (deposito polveroso o micelio diffuso nella maggioranza dei casi, ma anche colonie fungine nelle circostanze più gravi) sia sul fronte che sul retro di alcuni dipinti. Lo sviluppo di funghi è stato per lo più rinvenuto nelle opere foderate recentemente ed è stato favorito dalle condizioni termo-igrometriche (fig. 24);
- ✓ deposito di polvere e accumulo di rosume sulle rastrelliere, cornici e telai delle opere;
- ✓ attacco in atto da parte di dermestidi (fig. 25). Questi sono insetti che durante lo stato larvale si nutrono di proteine, amidi e fibre vegetali. Le larve scavano nel materiale per nutrirsi, praticando fori di circa 3-4 mm di diametro, e sfibrano i tessuti vegetali causando ingenti danni. Essi sono stati rinvenuti in modo speciale nei dipinti di recente foderatura;
- ✓ significativi attacchi di insetti xilofagi nelle strutture lignee (telai e cornici), in molti casi ancora in corso;
- ✓ mancanza di areazione dell'ambiente: le finestre erano chiuse, rotte o bloccate, facendo mancare il necessario ricambio d'aria che previene la crescita microbiologica;
- ✓ esposizione diretta di alcuni dipinti alla forte luce solare per più ore al giorno.

The major conservative problems were:

- ✓ *presence of fungal colonization (powdery deposit or diffuse mycelium in the majority of cases, but also fungal colonies in other severe circumstances) on both the front and back of some paintings. The development of fungi was mainly found in works that had been lined recently and has been favoured by temperature and humidity conditions (fig. 24);*
- ✓ *deposit of dust and accumulation of insect powder (faeces) on grills, frames and frameworks of the paintings;*
- ✓ *in-progress attack by Dermestidae (fig. 25): these are insects whose larvae feed on protein, starch and vegetable fibres. The larvae burrow into the material for food, drilling holes about 3-4 mm wide, and sap vegetal fabric, causing extensive damage. They were found especially in paintings of recent lining;*
- ✓ *significant attacks by wood-eating insects in wooden structures (frames and frameworks), in many cases still ongoing;*
- ✓ *lack of ventilation of the environment: windows were closed, broken or blocked, thus denying the necessary air change that prevents microbial growth;*
- ✓ *direct exposure of some paintings to strong sunlight for several hours a day.*

Fig. 26 Aspirazione dei funghi sul retro di una tela.

Fig. 26 Aspiration of the fungi from the rear of a canvas.

L'intervento effettuato ha previsto:

L'identificazione, la misurazione e numerazione delle opere per individuare la totalità del fondo conservato nel Depositorio.

La documentazione fotografica (fig. 23): ogni opera è stata fotografata sul fronte e sul retro. Le opere con attacchi microbiologici o biologici sono state documentate fotograficamente prima, durante e dopo il lavori di disinfezione.

La mappatura delle griglie: ogni griglia è stata ordinata secondo una nuova numerazione, e ciascun dipinto di ogni rastrelliera è stato schedato e corredato di un proprio stato di conservazione in forma scritta e fotografica. Il risultato prodotto è un book fotografico e grafico che permette non solo una facile gestione del Depositorio, ma anche di ricostruire agevolmente la storia conservativa dei dipinti (figg. 27, 28, 29 e 30).

Il trattamento disinfettante delle opere attaccate da funghi: i retri delle tele sono stati trattati tramite l'aspirazione della crescita fungina (micelio o colonie) utilizzando un aspirapolvere a potenza controllabile e dotato di filtro HEPA (alta efficienza di filtrazione) (fig. 26). Successivamente, sul retro si è stesa a pennello una sostanza antifungina per arrestare l'avanzamento del degrado e prevenire nel tempo possibili nuove manifestazioni microbiologiche.

The intervention included:

Identification, measuring and numbering *of the works to identify the totality of the collection of the Depositorio.*

Photographic documentation *(fig. 23): each work was photographed on the front and back. Works with microbiological or biological attacks were documented photographically before, during and after conservation works.*

The mapping of the grills*: each grill has been ordered according to new numbers, and each painting of each grill has been filed and equipped with its own state of conservation, both written and photographic. The result is a graphic and photographic book that allows not only easy management of the Depositorio, but also to simply reconstruct the conservation history of the paintings (figg. 27, 28, 29 e 30).*

The disinfectant treatment of works attacked by fungi*: the rears of the canvases were treated through aspiration of the fungal growth (mycelium or colonies) using a vacuum aspirator equipped with controllable power and HEPA filters (high efficiency filtration) (fig. 26). Afterwards, on the rear side an antifungal substance was applied by brush, to arrest the progress of the deterioration and to prevent possible new microbiological manifestations.*

Griglia N°15
Fronte

15/1 Scuola veneta sec. XVII, *Ritratto d'ignoto (Alvise Barbarigo?Michele Michiel?) TELA (h:77 x b:68)*
15/2 Non identificato *TELA (h: 110x b:90)*
15/3 Scuola veneta sec. XVIII, *Ritratto di Alvise Pisani TELA (h: 111,5x b:85)*
15/4 Scuola veneta sec. XVII, *Ritratto di Francesco Grimani TELA (h:108,5 x b:95)*
15/5 De' Pitati Bonifacio, detto Bonifacio Veronese, *Il salvatore seduto in trono TELA (h: 143x b:110)*
15/6 Pauwels Franck , detto Fiamminigo Paolo, *La giustizia esercita il suo ufficio sopra un delinquente. TELA (h: 148,5x b:93,5)*
15/7 Scuola veneta palmesca, *La natività TELA (h:153 x b:131)*
15/8 Scuola veneta sec. XVI. Vincenzio Catena? *Deposizione. TELA (h:159 x b:167)*
15/9 Negri Pietro, *Ritratto di un procuratore. TELA (h: 100 x b:46)*
15/10 Regnier Nicolas, detto Niccolo' Renieri, *Ritratto di Paolo Querini. TELA (h: 115,5x b:91)*
15/11 Scuola veneta. *Allegoria. TELA (h: 106x b:88)*
15/12 Scuola di Bombelli Sebastiano, *Ritratto di Giovanni Lando. TELA (h: 110 x b:83)*
15/13 Scuola Veneta sec. XVIII, *Ritratto di Ermolao Barbaro. TELA (h: 94x b:81)*
15/14 Modi di Pietro Negri, *Ritratto di Lorenzo Soranzo. TELA (h: 107x b:94)*
15/15 Scuola di Robusti Jacopo, detto Tintoretto, *La Vergine e sei ritratti. TELA (h:126 x b:127)*
15/16 De' Pitati Bonifacio detto Bonifacio Veronese, *Sposalizio di Maria Vergine. TELA (h:111 x 164b.)*
15/17 Scuola veneta sec. XVIII, *Ritratto di Paolo Bellegno. TELA (h: 59x b:61,5)*
15/18 Negri Pietro, *Ritratto di un generale. TELA (h: 61,5x b:61,5)*
15/19 Scuola veneta sec. XVII, *Ritratto di un procuratore (A.Grimani?) TELA (h: 66x b:57,2)*
15/20 Negri Pietro, *Ritratto di un Generale. TELA (h: 61x b: 61)*
15/21 Scuola veneta, sec. XVII, *Ritratto di Alvise Vallaresso. TELA (h: 175,5x b: 98)*
15/22 Scuola veneta, sec. XVII, *Ritratto di Antonio Grimani. TELA (h: 113,5x b:82,5)*
15/23 Robusti Domenico, detto D.Tintoretto, *Ritratto di Alvise Zorzi. TELA (h:112,5 x b:93)*
15/24 Scuola veneta, inizi sec. XVII, *Ritratto di Girolamo Basadonna. TELA (h: 99x b:84)*
15/25 Scuola veneta XVI, *Sposalizio mistico di Santa Caterina. TAVOLA (h:60x b:79)*
15/26 Scuola veneta XVI, *Ritratto di Alvise Tiepolo. TELA (h: 110x b: 86)*
15/27 Scuola veneta XVII, *Ritratto di Ermolao Tiepolo. TELA (h: 109x b:93)*

Griglia N°15 Biodeterioramento
Fronte

Attacco fungino: Presenza di micelio diffuso: lieve media intensa

Presenza di colonie: lieve media intensa

Efflorescenza salina: Sali

Attacco di insetti: X Xilofagi D Dermestidi

Griglia N°13
Retro

13/1 Scuola veneta, *San Luca Evangelista*
13/2 Autore ignoto, *Ritratto di pittore veneto*
13/3 Autore ignoto, *Ritratto di Palma il Vecchio*
13/4 Autore ignoto, *Ritratto di pittore veneto*
13/5 Scuola veneta sec. XVII, *Ritratto di Antonio Barbarigo*
13/6 Scuola veneta, *Adorazione dei magi*
13/7 Scuola veneta, *San Pietro benedicente*
13/8 Scuola veneta sec. XVII, *Ritratto di Pietro Morosini*
13/9 Ingoli Matteo, *La Giustizia*
13/10 Scuola veneta, *San Matteo Evangelista*
13/11 Sc uola veneta, *Madonna Annunciata*
13/12 Scuola veneta, *San Marco Evangelista*
13/13 Autore ignoto, *Ritratto di Brusasorci*
13/14 Autore ignoto, *Ritratto di pittore veneto*
13/15 Autore ignoto, *Ritratto di pittore veneto*
13/16 Scuola veneta sec. XVII, *Ritratto di un procutore (Antonio Grimani?)*
13/17 Scuola veneta, *Santa Barbara in atto di salire al cielo*
13/18 Scuola veneta, *Angelo annunciante*
13/19 Autore ignoto, *Ritratto di Paolo Veronese*
13/20 Autore ignoto, *Ritratto di pittore veneto*
13/21 Autore ignoto, *Ritratto di Rosalba Carriera*
13/22 Vassilacchi Antonio detto L'Aliense, *Putto*
13/23 Vassilacchi Antonio detto L'Aliense, *Putto*
13/24 Scuola veneta, *San Francesco orante*
13/25 Autore ignoto, *Ritratto di pittore veneto*
13/26 Autore ignoto, *Ritratto di pittore veneto*
13/27 Autore ignoto, *Ritratto di pittore veneto*
13/28 Scuola veneta, Madonna annunciata
13/29 Autore ignoto, San Agostino in preghiera
13/30 Scuola veneziana seconda metà sec. XVII, *Ritratto di Giovanni Sagredo*
13/31 Autore ignoto, *Ritratto di pittor e veneto*

Griglia N°13 Biodeterioramento
Retro

Attacco fungino: Velatura: lieve medio intenso

Colonie: lieve medio intenso

Efflorescenza salina: Sali

Attacco di insetti: X Xilofagi D Dermestidi

Nelle pagine precedenti (figg. 27, 28, 29 e 30), esempi di restituzione grafica e fotografica della mappatura delle griglie griglia, e in particolare:
catalogazione della griglia 15 con vista del fronte;
biodeterioramento della griglia 15 con vista del fronte;
catalogazione della griglia 13 con vista del retro;
biodeterioramento della griglia 13 con vista del retro.
Fig. 31 (qui sopra) Pulizia del fronte di una tela con panno intriso di biocida.

In the previous pages (figs. 27, 28, 29 e 30), examples of the graphic and photographic restitution of the mapping of the grills, and in particular:
cataloguing of grill 15 with a view of the face;
biodeterioration of grill 15 with a view of the face;
cataloguing of the grill 13 with a view of the back;
biodeterioration of the grill 13 with a view of the back.
Fig. 31 (above) Cleaning of the front of a canvas with cloth drenched with biocide.

Il fronte delle tele attaccate biologicamente è stato prima pulito con micro-aspiratori, solo laddove necessario qualora il fungo fosse riuscito a penetrare attraverso la *craquelure* della superficie dipinta, onde evitare inutili sollecitazioni della pellicola pittorica. Successivamente si è proceduto con l'applicazione sul fronte di prodotti biocidi stesi con panni elettrostatici morbidi (figg. 31, 32 e 33), per raccogliere il materiale organico rispettando la superficie dipinta.

The front of the canvases biologically attacked was first cleaned with micro-suction units, only if necessary where the fungus had been able to penetrate through the craquelure of the depicted surface, so as to avoid useless solicitation to the paint film. Secondly, biocidal products were applied on the front of the works with soft electrostatic cloths (figs. 31, 32 and 33), in order to collect the organic material while respecting the painted surface.

Il trattamento insetticida contro l'attacco xilofago: tutti i telai, le cornici e i listelli sono stati spolverati con pennelli e trattati con insetticidi a base di permetrina, anche in funzione preventiva per arrestare l'estensione del danno all'interno dell'ambiente del Depositorio.

Insecticide treatment against woodworm attack*: all frames, frameworks and wood side-strips were dusted by brush and treated with insecticides based on permethrin, also with the preventive function to stop the extension of the damage inside the environment of the Depository.*

Il trattamento insetticida contro i dermestidi: le larve ancora vive sono state rimosse dai retri dei dipinti, mentre gli accumuli di esuvie sono stati eliminati con l'aspirapolvere a filtro HEPA.

Insecticide treatment against Dermestidae: *the larvae still alive were removed from the backs of the paintings, while accumulations of their exuviae were aspirated with a vacuum cleaner with HEPA filters.*

L'accurata pulizia delle griglie con aspirapolvere e panni elettrostatici "cattura polvere" di tessuto-non tessuto, inumiditi con insetticida.

Deep cleaning of grills *through vacuum aspirator, and electrostatic "dust catching" cloths of non-woven fabric, moistened with insecticide.*

Fig. 32 (a sinistra) Dettaglio dell'attacco fungino del fronte di un dipinto prima dell'intervento.
Fig. 33 (a destra) Dettaglio dell'opera dopo l'intervento di disinfezione.

Fig. 32 (left) Detail of fungal attack in front of a painting before intervention.
Fig. 33 (right) Detail of the work after disinfection.

La ricollocazione delle opere: dopo aver pulito tutte le griglie e il pavimento, i dipinti sono stati nuovamente collocati sulle rastrelliere, movimentandoli con estrema attenzione.

Relocation of the works*: after the cleaning of all grills and of the floor, the paintings were placed back onto the grills, handling them very carefully.*

Le indicazioni per una conservazione preventiva e il miglioramento dell'ambiente: l'alto tasso di umidità costante e l'elevata temperatura erano stati tra le cause principali per lo sviluppo degli attacchi microbiologici e la proliferazione degli insetti descritti. Sono state fornite le indicazioni per il controllo dell'ambiente, fondamentali per evitare il replicarsi in futuro di analoghe situazioni.

Indications for preventive conservation *and improvement of the environment: the constant high humidity and high temperature had been among the main causes for the development of microbiological attacks and the proliferation of the described insects. Information was given for the environmental control, which is essential to avoid any future replication of similar situations.*

Direzione Lavori: Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare, con la dott.ssa Roberta Battaglia e la dott.ssa Ornella Salvadori
Docenti: Roberta Gasperini, Dino Chinellato, Elisa Galante
Allievi: Francesco Bergamin, Sara Grinzato, Camille Meslay

Work Direction*: Special Superintendency for the historical, artistic and ethnoanthropological Heritage and the Pole of Museums of Venice and the municipalities of its Lagoon, with Roberta Battaglia and Ornella Salvadori*
Teachers*: Roberta Gasperini, Dino Chinellato, Elisa Galante*
Students*: Francesco Bergamin, Sara Grinzato, Camille Meslay*

Bibliografia essenziale / Essential bibliography

VIRGINIE BAR, DOMINIQUE BRÊME, *Dictionnaire iconologique: les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Faton, Dijon, 1999
FRANCO BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno, 1952, pp.346-348
FRANCO BARBIERI, GUIDO BELTRAMINI (curr.), *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Venezia, Marsilio, 2003
ELENA BASSI, EGLE RENATA TRINCANATO, *Chiesetta e vestibolo*, in *Guida alla visita di Palazzo Ducale di Venezia*, Martello, Milano, 1964, pp. 53-56
ELENA BASSI, EGLE RENATA TRINCANATO, *Il Palazzo Ducale nella storia e nell'arte di Venezia*, Milano, Martello, 1960
EUGENIA BIANCHI, NADIA RIGHI, MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Milano, Electa, 1997
NORMA CECCHINI, *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna, Patron, 1976
GINO DAMERINI, *I pittori veneziani del Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1928
MONICA FAVARO, DAMIANA MAGRIS, ANDREA NACCARI, FRANCESCA CRIVELLARI, VASCO FASSINA, *Evoluzione della tecnica dell'affresco nel XVIII secolo: caratterizzazione della tecnica pittorica di Jacopo Guarana,* in "Atti della Conferenza Organizzativa - La chimica dei Beni Culturali, l'Ambiente, la Diagnostica, la Conservazione", Urbino, 2000
MONICA FAVARO, DAMIANA MAGRIS, ANDREA NACCARI, FRANCESCA CRIVELLARI, VASCO FASSINA, *Examination painting technique in XVIII century: case study of Jacopo Guarana*, in "The science of art", 1st National Meeting, Bressanone, 2001
UMBERTO FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Storti, 1982
UMBERTO FRANZOI, TERISIO PIGNATTI, WOLFANG WOLTERS, *Il palazzo Ducale di Venezia*, Treviso, Canova, 1990
JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1983
MICHAEL LEVEY, *La pittura a Venezia nel Settecento*, Milano, Leonardo, 1996
GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Milano, Garzanti, 1926
RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1995
RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960
PAOLA ROSSI, *Lavori settecenteschi per la sala del Senato di Palazzo Ducale,* in NICO STRINGA, *Fotologie: scritti in onore di Italo Zannier,* Padova, Il Poligrafo, 2006
PAOLA ROSSI, *Restauri e rifacimenti settecenteschi a Palazzo Ducale di Venezia*, in GIUSEPPE MARIA PILO, BRUNO POLESE, *Per sovrana risoluzione. Studi in ricordo di Amelio Tagliaferri*, Venezia, Edizioni della Laguna, 1998, pp. 529-537
FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, emendato e ampliato da Giovanni Stringa*, Venezia, 1604
WOLFGANG WOLTERS, Il Palazzo ducale di Venezia: un percorso storico-artistico, Caselle di Sommacampagna, Cierre edizioni, 2010, pp. 112-113
FRANCESCO ZANZOTTO, *Anticappella, Cappella Ducale*, in *Palazzo Ducale Venezia*, Venezia, Antonelli, 1953
ALVISE ZORZI, ELENA BASSI, TERESIO PIGNATTI, CAMILLO SEMENZATO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Torino, ERI, 1971
STEFANO ZUFFI (a cura di), *Venezia*, in *Guide Artistiche Electa Italia settentrionale*, Milano, Electa, 1994, pp. 359-367

Chiesa di Santa Maria del Rosario (Gesuati)

Progetti / *Projects:*

Presbiterio
Navata e altari laterali
Cantoria lignea
Crocifisso policromo

Presbytery
Nave and side altars
Wooden hanging-choir
Polychromed wooden crucifix

Il contesto

La chiesa di Santa Maria del Rosario fu una delle più rilevanti strutture monastiche di Venezia, sia dal punto di vista religioso, sia nella dimensione artistica. Essa è comunemente chiamata *chiesa dei Gesuati*, in riferimento all'ordine religioso che gestì l'annesso convento sino alla sua soppressione nel 1668 e al conseguente arrivo dei Domenicani. I gesuati officiavano nella vicina e più piccola chiesa della Visitazione, che nel Settecento risultò non più sufficiente per i vivi usi devozionali dei frati domenicani.

L'architetto Giorgio Massari eresse quindi l'attuale complesso ecclesiale tra il 1725 e il 1743, occupandosi non solo della parte architettonica, ma anche di tutta la decorazione scultorea interna, inclusi gli altari e l'arredo ligneo. Si tratta di uno straordinario esempio di coerenza stilistica, quasi unico a Venezia.

La chiesa internamente (fig. 34) è costituita da un'unica ampia navata costellata da tre altari minori per lato e da un lungo presbiterio cupolato che incornicia un possente altare con baldacchino in marmi policromi.

Accanto a Giorgio Massari, tra il 1730 e il 1748, tre illustri artisti si occuparono dell'apparato pittorico: Sebastiano Ricci, Giambattista Piazzetta e Giambattista Tiepolo.
In particolare, la decorazione ad affresco del soffitto fu affidata, a partire dal 1738, alla genialità del Tiepolo che qui rappresentò tre scene domenicane: *L'istituzione del Rosario*, l'*Apparizione della Vergine a san Domenico* e la *Gloria di san Domenico*.

Fig. 34 L'interno della chiesa di Santa Maria del Rosario. Vista del presbiterio con l'altare maggiore incorniciato dal baldacchino.

The context

St. Mary of the Rosary's Church was one of the most relevant monastic structures in Venice, both from the religious point of view, and in its artistic dimension.
It is commonly called the Gesuati Church, *in reference to the religious order that ran the adjoining convent until their suppression in 1668 and the following arrival of the Dominicans. The Jesuats officiated nearby in the smaller Church of the Visitation, which in the 18th century proved to be no more sufficient for the active devotional uses of the Dominican friars.*

Thus, the architect Giorgio Massari erected the present church complex between 1725 and 1743, dealing with not only the architectural part, but also the entire interior sculptural decoration, including altars and wooden furnishings, giving life to an extraordinary example of stylistic consistency that is almost unique in Venice.

The church inside (fig. 34) is composed of one nave flanked by three minor altars on both sides and a long chancel that encloses a massive altar with a canopy in polychrome marble.

Along with Giorgio Massari, between 1730 and 1748, other three distinguished artists realized the pictorial apparatus: Sebastiano Ricci, Giambattista Piazzetta and Giambattista Tiepolo.
The fresco decoration of the ceiling, starting in 1738, was committed to the genius of Tiepolo who represented some Dominican scenes: The institution of the Rosary, *the* Apparition of the Virgin to St. Dominic *and the* Glory of St. Dominic.

Fig. 34 The interior of St. Mary of the Rosary's Church. View of the chancel with the main altar framed by the canopy.

Fig. 35 Fronte di un altare laterale in marmo policromo, dopo il restauro.

Fig. 35 Front of an altar in polychrome marble, after restoration.

Restauro degli altari, degli elementi lapidei e dell'apparato scultoreo di Morlaiter

Dal 2001 al 2008

La scelta architettonica

L'altare maggiore, i sei altari laterali, le sculture collocate entro le nicchie che intervallano le cappelle laterali e i rilievi alle pareti sono componenti fondamentali dell'apparato decorativo interno della chiesa. Tutti questi elementi furono concepiti dall'architetto Giorgio Massari al fine di contestualizzare nella massima armonia stilistica i principi teologici e i temi iconografici scelti dai padri domenicani.

L'altare maggiore è composto da una mensa su cui poggia un tabernacolo a forma di tempietto, decorato da preziose colonne in lapislazzuli e dalla figura del Redentore.
Lo incornicia un enorme ricco baldacchino costituito da colonne rossastre in diaspro di Sicilia e da un possente arco sormontato da un timpano. Nel baldacchino compaiono motivi eucaristici quali le rose, le spighe e l'uva. Per la sua cromia e composizione formale, l'altare maggiore risulta essere l'elemento che più attrae l'attenzione dei

Restoration of the altars, stone elements and sculptural apparatus by Morlaiter

From 2001 to 2008

The architectural choice

The main altar, the six side altars, the sculptures placed in the niches between the side chapels, and the reliefs that dot the walls are fundamental components of the interior decoration of the church. All these elements were designed by the architect Giorgio Massari in order to contextualize the theological principles and the iconographic themes chosen by the Dominican fathers in the greatest stylistic harmony.

The main altar consists of the Communion table on which rests a tabernacle shaped like a small temple, decorated with precious lapis lazuli columns and culminating with the figure of the Redeemer. It is framed by a huge canopy consisting of rich reddish columns in Sicilian jasper and a mighty arch surmounted by a pediment. In the canopy appear Eucharistic motifs such as roses, ears of wheat and grapes. For its colours and formal composition, the main altar appears to be the element that more attracts the attention of the believers when they enter

Fig. 36 Chiave di volta della cappella del Tintoretto, prima (a sinistra) e dopo (a destra) del restauro.

Fig. 36 Keystone of the chapel of Tintoretto, before (left) and after (right) restoration.

fedeli all'entrata in chiesa, in modo da sottolineare l'importanza della celebrazione e della predicazione, così come piace ai domenicani.

Anche gli altari laterali, arricchiti di marmi policromi diversi, sono punti cromatici di forte valore visivo all'interno della navata e rappresentano elementi di catalizzazione dell'attenzione. Essi fungono da preziose cornici per alcune tele che magnificano diversi santi cari all'Ordine Domenicano, di mano di Tiepolo, Piazzetta e Ricci.
Tra i dipinti di maggior considerazione, va ricordato che la chiesa conserva anche un'opera di Jacopo Tintoretto, *La Crocifissione,* proveniente dall'antica chiesa della Visitazione, nella quale officiavano i gesuati prima che i domenicani avviassero la costruzione dell'odierno edificio.

Lo scultore Gian Maria Morlaiter realizzò i molti elementi decorativi disegnati dal Massari per l'abbellimento della navata, lavorando per la chiesa dei Gesuati per diciassette anni. In particolare, scolpì otto ammiratissimi bassorilievi con episodi della vita di Cristo (*Gesù e il centurione, Gesù guarisce il cieco, Gesù appare alla Maddalena, Gesù appare a Tommaso, Battesimo di Cristo, La Samaritana al pozzo, La piscina probatica, san Pietro salvato dalle acque*), e sei grandi statue di personaggi vetero e neotestamentari (*Abramo, Aronne, san Paolo Apostolo (fig. 37), san Pietro, Mosè, Melchisedech*).

the church, in order to underline the importance of celebration and preaching as Dominicans like.

Also the side altars, enriched with different colourful marbles, are points of strong visual chromatic value in the aisle and are some catalysts of attention. They work as precious frames in which some canvases by Tiepolo, Piazzetta and Ricci were placed to magnify saints dear to the Dominican Order.
Among the most noteworthy paintings, we should remember the church also enshrines a work by Jacopo Tintoretto, The Crucifixion, *coming from the ancient Church of the Visitation, where the Gesuati officiated before the Dominicans began the construction of today's building.*

*The sculptor Gian Maria Morlaiter realized Massari's many decorative elements for the embellishment of the nave, working for the church for seventeen years. In particular, he carved the eight greatly admired bas-reliefs with scenes from the life of Christ (*Jesus and the centurion, Jesus heals the blind man, Jesus appears to Mary Magdalene, Jesus appears to Thomas, The Baptism of Christ, The Samaritan woman at the well, The pool of Bethesda, St. Peter saved from water*), and the six large statues with characters from the Old and New Testament* (Abraham, Aaron, St. Paul the Apostle (*fig. 37*), St. Peter, Moses, Melchizedek).

Fig. 37 (pagina di fronte) San Paolo Apostolo, scultura di Gian Maria Morlaiter, dopo il restauro.

Fig. 37 (opposite) St. Paul the Apostle, sculpture by Gian Maria Morlaiter, after restoration.

L'IVBC ha curato, in diverse fasi nell'arco temporale tra il 2001 e il 2008, il restauro:

- della navata con gli elementi architettonici decorativi in pietra d'Istria (basamenti, colonne, capitelli, cornicioni, finestre termali);
- dei rilievi e delle statue in marmo del Morlaiter entro la navata;
- delle sei cappelle laterali con gli altari in marmo di Carrara, diaspro di Sicilia e Bardiglio (fig. 35);
- dei due pulpiti in marmo di Carrara e legno;
- della parete destra del presbiterio;

The IVBC, in different stages between 2001 and 2008, oversaw restoration of:

- *the aisle with its decorative architectural elements of Istrian stone (bases, columns, capitals, cornices, window frames, Diocletian windows);*
- *the marble reliefs and statues by Morlaiter within the nave;*
- *the six side chapels with altars in Carrara marble, jasper of Sicily and Bardiglio marble (fig. 35);*
- *the two Carrara marble and wood pulpits;*
- *the right-hand wall in the presbytery.*

Conservazione e restauro

Le problematiche conservative di maggior entità erano relazionate in modo particolare a:

- le varie sovrammissioni degli intonaci susseguitesi nel tempo: si ricorda che nel Novecento il presbiterio era stato interamente ridipinto con una tinta grigia, mentre tutti gli intonaci a marmorino erano stati coperti da uno strato di calce;
- gli spessi strati di cera stesi a scopo protettivo sugli altari e sui gruppi scultorei;
- le percolazioni d'acqua dalle finestre sugli intonaci e sulle pietre;
- i segni di una forte umidità di risalita;
- la disgregazione di alcuni gruppi lapidei dovuta all'azione dei sali: negli altari era visibile un'elevata decoesione e disgregazione nelle specchiature in diaspro di Sicilia e nelle modanature delle mense in marmo di Carrara, con consistenti perdite di materiale. Anche gli elementi in calcare rosso di Verona mostravano i segni di un degrado tipico dovuto alla separazione delle componenti argillose;
- i restauri precedenti: le statue e i bassorilievi di Morlaiter erano stati oggetto di puliture non professionali dal risultato disomogeneo e abbruttente.

Preliminarmente al restauro, sono state eseguite delle analisi chimiche e petrografiche finalizzate a caratterizzare la natura degli intonaci, della pietra e della ridipintura grigia, nonché dei sali apparsi sulle superfici.

Il restauro dell'IVBC, data l'omogeneità dello stato conservativo nelle sei cappelle laterali e nel presbiterio della chiesa, è stato svolto come segue.

Conservation and restoration

The main conservation problems were related in particular to:

- *various repainting of the plaster over time: we should remember that, in the 20th century, the presbytery had been entirely repainted grey, while all white marmorino plasters had been covered with a layer of lime;*
- *thick layers of wax applied in the past on the altars and sculptures for protection;*
- *water seepage from the windows on plaster and stones;*
- *strong rising damp;*
- *disintegration of some stone groups, due to the action of salts: in the altars decohesion and disintegration were visible in the panels of Sicilian jasper and the mouldings of the Communion tables in Carrara marble, with considerable loss of material. The elements of red Verona limestone showed signs of degradation due to the traditional separation of its clay contents;*
- *previous restoration works: the statues and bas-reliefs by Morlaiter had been subject to non-professional cleanings resulting uneven and awful.*

Preliminarily to restoration, some chemical and petrographic analyses were advanced, aimed to characterize the nature of plaster and stones, and of the grey overpainting, as well as of salts present on the surface.

The IVBC's restoration, given the homogeneity of the state of conservation in the six side chapels and the chancel of the church was carried out as follows.

Figg. 38 (a sinistra) e 39 (a destra) Operazioni di pulizia degli elementi architettonici in pietra e marmo.

Figs. 38 (left) and 39 (right) Cleaning phase on the stone and marble architectural elements.

Trattamento degli altari interni alle cappelle: essi sono stati spolverati e puliti con impacchi di acqua deionizzata. La cera invecchiata è stata rimossa con tensioattivi ad impacco su carta *Kleenex* (figg. 38 e 39) o con tamponi imbevuti di white spirit. Le stuccature non funzionali sono state sostituite con nuove a base di calce idraulica e polvere di marmo. Come protettivo finale si è stesa una cera microcristallina per rendere le superfici idrorepellenti e meno vulnerabili a processi di degrado.

Trattamento dell'apparato statuario di Morlaiter: in seguito a una spolveratura generale, la pulitura chimica con tamponi di acqua e solvente ha avuto lo scopo di eliminare gli strati di cera applicati in interventi passati e il nero fumo.
Nel rilievo raffigurante l'*Incredulità di san Tommaso*, i due personaggi presentavano due dita troncate, sostituite con tasselli in legno di dimensioni errate: tali parti sono state risagomate e integrate con colori a tempera.
Si è effettuata infine un'applicazione di cera microcristallina, più o meno lucidata, per sottolineare le diverse finiture dei particolari (fig. 40).

Treatment of altars inside the chapels*: they were dusted and cleaned with deionized water compresses. The aged wax was removed with surfactants on Kleenex paper (figs. 38 and 39) or locally by swabs soaked in white spirit. The non-functional fills were replaced with new ones of hydraulic lime and marble dust. As final protective, some microcrystalline wax was applied to make surfaces water repellent, and therefore less vulnerable to degradation processes.*

Treatment of the statuary apparatus by Morlaiter*: following a general dusting, the chemical cleaning by swabs with water and solvent was intended to eliminate the wax layers applied in past interventions and black smoke.*
In relief representing The Incredulity of Saint Thomas*, the two characters had two fingers cut off and replaced with wrong sized wooden pieces: these parts were reshaped and retouched with tempera colours. A final application of microcrystalline wax was applied, more or less polished to emphasize the different finishes and carved details (fig. 40).*

Fig. 40 Operazioni di restauro del rilievo *Battesimo di Cristo.*

Fig. 40 Restoration works on the relief The Baptism of Christ.

Trattamento della decorazione architettonica in pietra: dopo la spolveratura di tutte le superfici lapidee con pennelli morbidi e aspirapolvere, e in seguito alla messa in sicurezza degli elementi instabili o staccati, si è proceduto con la pulitura della pietra d'Istria mediante acqua deionizzata su veline per tempi variabili (figg. 36). Nelle zone vicino alle finestre è stato necessario l'uso di carbonato di ammonio. Le vecchie stuccature che non assolvevano alla loro funzione ed erano realizzate in materiali non compatibili, quali cemento o gesso, sono state rimosse. Le hanno sostituite nuove stuccature a base di calce idraulica e inerti di granulometria medio-grossa e colore simile alla naturale gradazione delle pietre. Per proteggere ogni elemento dall'umidità, si è stesa della resina sintetica polisilossanica e della cera microcristallina.

Trattamento degli intonaci. Si è proceduto con una spolveratura a secco, tramite pennelli e spugne sintetiche. Le lacune sono state risarcite con un fondo in cocciopesto, sabbia e calce, seguito da una stuccatura finale composta da grassello di calce e da inerti sottili di colore simile all'intonaco. Il ritocco pittorico delle stuccature è stato eseguito con velature ad acquerello.
Nel presbiterio (parete destra) si sono effettuati lavaggi con acqua deionizzata e impacchi di carbonato d'ammonio, al fine di rimuovere la ridipintura grigia e recuperare la superficie originale a marmorino.

Treatment of architectural decoration*: After dusting of all stone surfaces with soft brushes and vacuum cleaners, and further to securing all loose or unstable elements, operators performed the cleaning of the Istrian stone with deionized water through paper tissues for variable periods of time (figs. 36).*
In areas close to the windows, the use of ammonium carbonate was necessary. The old fills that did not absolve their function and were made of non-compatible materials, such as cement or gypsum, were removed. They were replaced with new fills of hydraulic lime and medium-large aggregates similar to the natural colour tone of the stones. To protect each element from moisture, some polysiloxane resin and microcrystalline wax were applied.

Treatment of the plaster*. Operators proceeded only with dry dusting, using synthetic brushes and sponges. The losses were compensated with a bottom of* cocciopesto *(terracotta-based cement), sand and lime, followed by a final fill composed of subtle aggregates of similar colour to the plaster. The retouching on the fills was done with watercolour glazes.*
In the presbytery (right-hand wall), the plasters were washed with deionized water and compresses of ammonium carbonate, in order to remove the grey overpainting and to recover the original marmorino finish.

Fig. 41 (a sinistra) Cappella di San Domenico, dopo il restauro.
Fig. 42 (a destra) Pulpito sinistro, dopo il restauro.

Fig. 41 (left) Chapel of St. Dominic, after restoration.
Fig. 42 (right) Left-hand pulpit, after the restoration.

Trattamento dei pulpiti. Nella parte inferiore lapidea, è stata rimossa accuratamente la cera da manutenzione. La parte superiore in legno laccato è stata pulita con una soluzione leggermente basica di fiele di bue in acqua al 5%, consolidata nelle piccole scaglie con colletta a base di colla di coniglio, e infine trattata con antitarlo (fig. 42).

Treatment of the pulpits. *In the lower parts made of stone, operators removed carefully the wax applied in previous maintenance works. The upper parts of painted wood was cleaned with a slightly basic solution of ox gall (5% in water), consolidated with animal glue into the small flakes, and in the end treated against woodworms (fig. 42).*

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni architettonici, per il Paesaggio e per il Patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Venezia e Laguna
Analisi scientifiche: Laboratorio IBC (Arianna Gambirasi, Monica Favaro, Davide Melica, Andrea Naccari)
Restauratori e insegnanti: Edvige Ancilotto, Silvia Augenti, Damiana Magris, Nicola Dalla Bernardina, Raffaela Portieri
Con la partecipazione di: Parrocchia Santa Maria del Rosario
Allievi:
2001/2002: Maela Angelino, Lara Bertoni, Dario Bianco, Francesca Bizzotto, Verena Codognotto, Marta Dal Cin, Morena Gasparin, Sonia Cristina Gobbo, Giorgia Gritti, Nedda Moretto, Chiara Paccagnella, Tania Perin
2003/4: Silvia Augenti, Erica Canepa, Elisabetta Cattin, Elena Donaggio, Elisa Finotti, Arianna Gambirasi, Marzia Pestarino, Karen Prior, Marzia Scarpa, Elisa Teso
2011/2012: Francesca Bonato, Marianna Rita Bova, Giulia Campagnari, Emiliano Carniello, Arcangelo Colasuonno, Gloria Cristofolo, Roberta De Galasso, Emanuela Doganieri, Diane Figarella, Salma Yaseen Ghaleb Hasan, Alice Modenesi, Shana Venuda, Paola Zecca, Mara Fulvia Zito

High Supervision: *Superintendency for Architectural Heritage, Landscape and Historical, Artistic and Demoethnoanthropological Heritage of Venice and its Lagoon*
Scientific analysis: *IBC Laboratory (Arianna Gambirasi, Monica Favaro, Davide Melica, Andrea Naccari)*
Restorers and teachers: *Edvige Ancilotto, Silvia Augenti, Damiana Magris, Nicola Dalla Bernardina, Raffaela Portieri*
With collaboration from: *Parish of St. Mary of the Rosary*
Students:
2001/2002: Maela Angelino, Lara Bertoni, Dario Bianco, Francesca Bizzotto, Verena Codognotto, Marta Dal Cin, Morena Gasparin, Sonia Cristina Gobbo, Giorgia Gritti, Nedda Moretto, Chiara Paccagnella, Tania Perin
2003/4: Silvia Augenti, Erica Canepa, Elisabetta Cattin, Elena Donaggio, Elisa Finotti, Arianna Gambirasi, Marzia Pestarino, Karen Prior, Marzia Scarpa, Elisa Teso
2011/2012: Francesca Bonato, Marianna Rita Bova, Giulia Campagnari, Emiliano Carniello, Arcangelo Colasuonno, Gloria Cristofolo, Roberta De Galasso, Emanuela Doganieri, Diane Figarella, Salma Yaseen Ghaleb Hasan, Alice Modenesi, Shana Venuda, Paola Zecca, Mara Fulvia Zito

Fig. 43 Stemma domenicano sulla sommità della cantoria destra, prima del restauro.

Fig 43 Dominican coat-of-arms on top of the right-hand choir balcony, before restoration.

Restauro della cantoria lignea

2011

Storia e tecnica

La cantoria lignea (fig. 44) restaurata dall'IVBC nel 2011 si trova sulla parte destra del presbiterio della chiesa dei Gesuati. Essa è costituita da tre fasce sovrapposte: nella sezione inferiore si trova una porta fiancheggiata da due finestre; in quella centrale è posto il ballatoio dove si disponevano i cantori; in quella superiore vi è un fornice centrale decorato ai lati da pannelli lignei in rilievo.

L'intera struttura della cantoria è abbellita da intagli di gran valore tecnico eseguiti da Bortolo Ceroni nel 1741. I bassorilievi lignei della sezione superiore ripropongono il tema della musica con composizioni di strumenti quali cembali, zampogne pastorali a sette canne, flauti e trombe. Le decorazioni del ballatoio consistono invece di elementi fitomorfi e conchiglie sistemati su ghirlande festonate. Al di sopra del vano centinato, fa mostra di sé uno stemma con rose (emblema mariano), che rappresenta al centro un cane che regge in bocca una fiaccola, simbolo di san Domenico (fig. 43).

Restoration of the wooden choir balcony

2011

History and technique

The wooden choir balcony (fig. 44) restored by the IVBC in 2011 is located on the right-hand side of the chancel of the Gesuati Church. It consists of three overlapping bands: in the lower section, there is a door flanked by two windows; in the central part, there is the balcony where singers sang; on top, there is an arch in the centre flanked by wooden carved panels at the sides.

The entire structure of the choir balcony is adorned with carvings of great technical value realized by Bortolo Ceroni in 1741. The wooden bas-reliefs on the upper part are dedicated to music with compositions of instruments such as cymbals, seven-reed pastoral pipes, flutes and trumpets. The decorations of the balcony consist of phytomorphic elements and shells laid out in festooned garlands. Above the arch is a coat of arms with roses (Mary's emblem) which includes a dog holding a torch in its mouth, symbol of St. Dominique (fig. 43).

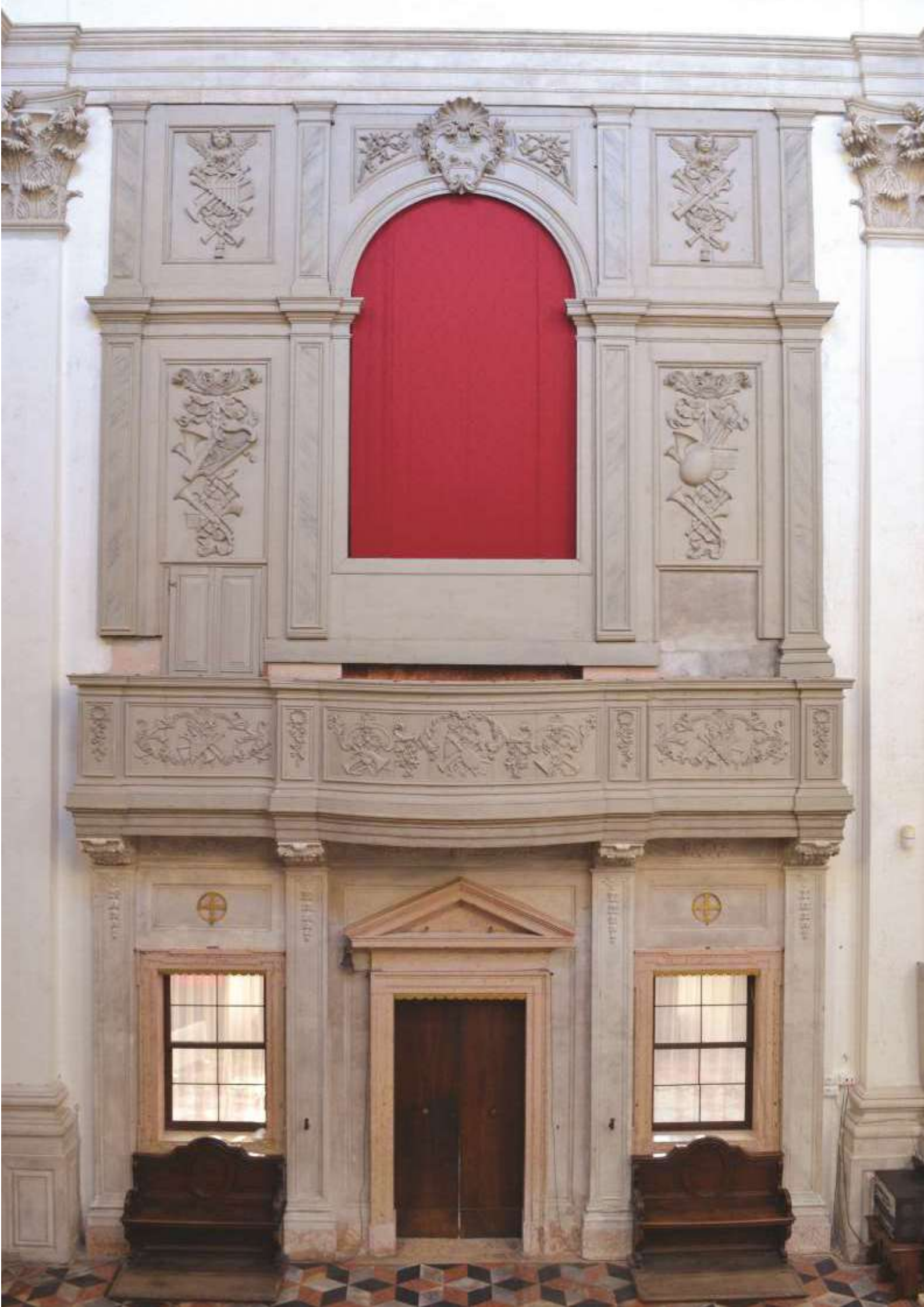


Fig. 44 (pagina opposta) La cantoria di destra dopo restauro.

Fig. 44 (opposite page) The choir balcony on the right-hand side, after restoration.

La cantoria è costituita da una struttura portante in legno, probabilmente di abete. L'ossatura è fissata alla parete tramite travi lignee, così come il solaio del ballatoio è costituito da un tavolato in legno. Tutte le decorazioni lignee intagliate sono applicate sulle pannellature tramite chiodi metallici.
Il supporto ligneo così montato è stato preparato per accogliere la pellicola pittorica con gesso e colla. Originariamente l'intera superfice era dipinta con toni bianco-beige (probabilmente una tempera laccata) per simulare la pietra e accordarsi alla prevalente cromia degli interni della chiesa.

The choir balcony consists of a bearing wooden structure, probably in fir. The structure is fixed to the wall through wooden beams and the floor of the balcony is made up of wooden planks, too. All carved wooden decorations are applied onto the panels through metal nails.
The so-mounted wooden support was prepared to receive the paint film with chalk and glue. Originally, the entire surface was painted with white-beige tones (probably lacquered tempera) to simulate stone and harmonize itself to the predominant colour scheme of the church interior.

Anticamente, le cantorie avranno avuto un aspetto diverso da quello di oggi; infatti, durante i lavori, è stata trovata una piccola porzione di pittura originale di color bianco perlato, rifinita a lacca.
Una lettera spedita al governo austro-ungarico nel 1883 testimonia il pessimo stato in cui versava l'opera, tanto da portare il parroco a chiedere un sovvenzionamento per il suo restauro.
Presumibilmente, una prima ridipintura (di color grigio chiaro) risale a quell'epoca; ne seguì una seconda (grigio scura) nel Novecento, epoca suggerita dal ritrovamento di nomi e date scritte a matita sul parapetto e sui pannelli attorno all'organo, che il nostro restauro ha mantenuto.

In the ancient times, the choir balconies must have looked different from today; in fact, during the works, operators found a small portion of the original pearl-white paint film, finished in lacquer.
A letter sent to the Austro-Hungarian government, in 1883, testifies the poor state of conservation of the work, so as to make the priest request a grant for its restoration. Presumably, a first overpainting (in light grey) dates from that time; this was followed by a second one (in dark grey), in the 20th century, epoch suggested by the discovery of pencil names and dates written on the parapet and on the panels around the organ, which our restoration work maintained.

Si noti che la cantoria è inserita al centro di una parete formata da materiali compositi: lastre di marmo rosso nella parte inferiore, marmorino bianco per le pareti verticali e per le colonne angolari, pietra d'Istria per i capitelli e il cornicione marcapiano. I lavori di restauro hanno interessato perciò anche i materiali che incorniciano la cantoria, come descritto nel capitolo precedente.

We should note that the choir balcony is inserted into the middle of a wall formed of different materials: red marble slabs on bottom, white marmorino for the vertical walls and corner columns, Istrian stone for capitals and for the stringcourse. The restoration works, therefore, regarded also the materials that frame the choir balcony, as described in the previous chapter.

Conservazione e restauro

Il manufatto presentava le seguenti maggiori problematiche conservative: depositi superficiali incoerenti; sollevamenti della pellicola pittorica; lacune con perdita della preparazione; spessa ridipintura grigia che offuscava la cromia originale. Inoltre, la cantoria necessitava di un risanamento di alcune parti strutturali che, come insito nella natura del legno, si erano sconnesse e fessurate nel corso del tempo, causando anche perdite o disgiunzioni di parti degli intagli. Infine, era necessario un intervento per arrestare il degrado causato da insetti xilofagi.

Il restauro ha previsto le seguenti fasi (fig. 49):

Conservation and restoration

The analysed artefact had the following major conservation problems: incoherent surface deposits; loosing of the paint film; gaps with loss of ground; thick grey overpainting which obscured the original colours.
Furthermore, the choir balcony needed structural restoration works, as the wood had naturally cracked and disconnected over time, also causing losses or disjunctions of some carved parts. Finally, action was required to stop the degradation caused by wood-boring insects.

The restoration included the following stages (fig. 49):

Fig. 45 (a sinistra) Fissaggio di un elemento disgiunto dei rilievi raffiguranti strumenti musicali nella sezione più alta della cantoria.
Fig. 46 (a destra) Iniezioni consolidanti della pellicola pittorica nel sotto-ballatoio.

Fig. 45 (left) Consolidation of a disjointed element of the reliefs representing musical instruments in the highest section of the choir balcony.
Fig. 46 (right) Consolidating injections of the paint film under the balcony.

Rilievo del degrado e mappatura fotografica dettagliata dello stato di conservazione del manufatto.

Survey of the degradation and detailed photographic mapping *of the state of conservation of the artefact.*

Consolidamento dei numerosi e diffusi sollevamenti, sia della preparazione che della pellicola pittorica, prevalentemente con *Klucel G* al 2% in una soluzione di acqua demineralizzata e alcool etilico (1:1), applicato a iniezione sotto scaglia e precedentemente veicolato con acqua demineralizzata e alcool etilico (fig. 46). Il *Klucel G* è stato scelto per le sue numerose proprietà: buona adesione, buona compatibilità con la materia originale, stabilità nelle diverse condizioni termo-igrometriche, non attaccabilità da parte di biodeteriogeni, e facile rimozione dell'eccesso di prodotto in superficie.

Consolidation of the numerous and widespread loose parts, both of the ground and of the paint film, *mainly performed with* Klucel G *(2%) in a solution of demineralized water and ethyl alcohol (1:1), applied by injection under flakes and previously conveyed with demineralized water and ethyl alcohol (fig. 46).* Klucel G *was chosen for its numerous properties: good adhesion, good compatibility with the original material, stability in different temperature and humidity conditions, no attackability from biodeteriogens, easy removal of product excesses from the surface.*

Trattamento degli elementi metallici.
Gli elementi metallici arrugginiti, che avevano provocato perdite di pellicola pittorica e dilatazione del legno, sono stati privati meccanicamente delle parti completamente ossidate. Successivamente sono stati puliti con acqua ragia, trattati con acido tannico e protetti con *Paraloid B72*. Le eventuali stuccature sono state realizzate in *Balsite*.

Treatment of metal components.
The rusted metallic elements, which caused loss of paint film and the expansion of wood, were mechanically deprived of the parts that were completely oxidized. They were then cleaned with mineral spirits, treated with tannic acid and coated with Paraloid B72*. The possible fills were realized in* Balsite.

Fig. 47 (a sinistra) Test di pulitura eseguiti sulla superficie ridipinta per individuare lo strato da mettere in evidenza.
Fig. 48 (a destra) Dettaglio dei rilievi del ballatoio durante la pulitura.

Fig. 47 (left) Cleaning sample performed on the overpainted surface in order to identify the layer to unveil.
Fig. 48 (right) Details the reliefs of the gallery during cleaning.

Fissaggio degli elementi disgiunti tramite colla alifatica. Per garantire l'incollaggio sono stati utilizzati puntelli e morsetti, creando una leggera pressione tra le parti da riassemblare (fig. 45).

Pulitura della superficie pittorica e rimozione della novecentesca ridipintura grigio scura per la messa in luce della superficie sottostante, caratterizzata da una tonalità uniforme grigio chiara (figg. 47 e 48). Per questa fase è stato utilizzato un gel chelante a Ph 7, applicato a pennello e dovutamente risciacquato.
È stato deciso, in accordo con la competente Soprintendenza, di non mettere a nudo la cromia originale, in quanto non si aveva alcuna garanzia del buono stato di conservazione e integrità di questa.

Disinfestazione con una sostanza a base di permetrina stesa a pennello.

Esecuzione delle stuccature con gesso di Bologna e colla di coniglio.

Primo ritocco pittorico delle lacune con velatura ad acquerello.

Verniciatura preliminare con una soluzione di vernice *mat* in white spirit.

Fixing the disjointed parts *with aliphatic glue. To ensure their bonding, clamps and props-up were used, thus creating a slight pressure between the parts that had to be reassembled (fig. 45).*

Cleaning of the surface *and removal of the 20th-century dark-grey overpainting layer to make the underlying one visible, which is characterized by a uniform light-grey tone (figs. 47 and 48). For this phase, a Ph-7 chelating gel was used, applied by brush and carefully rinsed.*
It was decided, in agreement with the competent Superintendency, not to uncover the original colour, since there was no guarantee about its good state of conservation and integrity.

Disinfestation *with a substance based on permethrin applied by brush.*

Execution of the fills *with Bologna gesso and rabbit-skin glue.*

First retouching operation *on the losses by watercolour glazes.*

Preliminary varnishing *with a solution of mat varnish in white spirit.*

Fig. 49 Vista del cantiere durante i lavori di restauro.

Fig. 49 View of site during the restoration work.

Ritocco finale con colori a vernice, per ottenere un bilanciamento cromatico di buon effetto estetico.

Verniciatura finale con una vernice *mat* in white spirit.

Trattamento dell'interno del ballatoio.
Dopo una pulitura meccanica con aspirapolvere e pennelli e dopo l'eliminazione delle vecchie stuccature, si è proceduto con la pulitura chimica degli interni del ballatoio mediante una soluzione di *Tween 20* al 2% in acqua. Le lacune sono state riempite sottolivello con stucco epossidico pigmentato caricato con segatura. I pannelli verticali sono stati protetti con la stesura di vernice opaca, mentre il tavolato del calpestio con l'applicazione di olio di lino. La porta è stata smontata, pulita con una soluzione di *Tween 20* al 2% in acqua sulle parti in legno a vista, e pulita con gel chelante a Ph 7 sulle parti dipinte. Essa è stata infine disinfestata, verniciata e rimontata.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e laguna
Con la partecipazione di: Parrocchia Santa Maria del Rosario
Restauratori e insegnanti: Giorgia Busetto, Sonia Pecoraro
Documentazione fotografica: Dino Chinellato
Allievi: Laura Astegno, Lucia Barra, Valeria Bedendo, Claudia Cervato, Sara De Bernardo, Giulia De Lissandri, Alessandro Golfetto, Labriola Marialuisa.

Final retouching phase *with varnish colours to achieve chromatic balance of good aesthetic effect.*

Final varnishing *with opaque varnish in white spirit.*

Treatment of the interior of the balcony.
After a mechanical cleaning by vacuum cleaners and brushes, and after the elimination of the old fills, operators proceeded with the chemical cleaning of the interior part of the choir balcony with a 2% solution of Tween 20 in water. The gaps were grouted sublevel with pigmented epoxy resin loaded with sawdust. The vertical panels were protected with opaque varnish, while the decking boards with linseed oil. The door was temporary removed; the parts in exposed wood were cleaned with a 2% solution of Tween 20 in water then rinsed with deionized water, while the painted parts were cleaned with a Ph-7 chelating gel. In the end, the door was disinfected, varnished and placed back to its position.

High Supervision: *Superintendency for the Architectural Heritage and Landscape of Venice and its Lagoon*
With collaboration from: Parish of St. Mary of the Rosary
Restorers and teachers: *Giorgia Busetto, Sonia Pecoraro*
Photographic documentation: *Dino Chinellato*
Students: Laura Astegno, Lucia Barra, Valeria Bedendo, Claudia Cervato, Sara De Bernardo, Giulia De Lissandri, Alessandro Golfetto, Labriola Marialuisa.

Fig. 50 (a sinistra) Dettaglio del volto di Cristo, dopo il restauro.
Fig. 51 (a destra) Test di pulitura e avvio della pulitura del perizoma, dettaglio.

Fig. 50 (left) Detail of the face of Christ, after restoration.
Fig. 51 (right) Cleaning samples and start of the cleaning phase on the loincloth, detail.

Restauro del crocifisso ligneo policromo

2011

Storia, tecnica e stile

La chiesa dei Gesuati conserva un prezioso crocifisso ligneo policromo (fig. 52) di grandi dimensioni (278 x 144 cm) che, pur essendo scarsamente documentato, è ascrivibile per stile e tecnica al XVI secolo.

Si tratta di una scultura che rappresenta il Cristo spirato sulla croce, con il capo reclino dopo aver esalato l'ultimo respiro. Il costato è messo in evidenza dalla magrezza del corpo, che rimane retto in una composta drammaticità.
Il Cristo indossa un perizoma bianco con fili d'oro. Sono ben messi in evidenza la ferita sanguinante sul costato e la corona di spine attorno alla testa (fig. 50). Il cartiglio "INRI" indicante l'accusa per la sua condanna è affisso sulla sommità della croce, forse non coeva.

Restoration of the polychromed wooden crucifix

2011

History, technique and style

The Gesuati Church enshrines a big precious polychromed wooden crucifix (fig. 52) measuring 278 x 144 cm. Although scarcely documented, it is certainly a 16th-century artefact as for its style and technique.

This sculpture represents Christ died on his cross, his head reclined after his last breath. The ribs are highlighted by the thinness of his body, which remains upright in a quiet drama.
He is dressed only in a white loincloth with gilded threads. He shows evident bleeding from the wound on the rib cage and around his head because of the crown of thorns (fig. 50). The INRI cartouche indicating the charge for his condemn hangs at the top of the cross, maybe not contemporary.

Fig. 52 Fronte del Cristo, senza croce, dopo il restauro.

Fig. 52 Front of Christ, without cross, after restoration.

Un esame xilotomico ha rivelato che la scultura è costituita da masselli di legno di tiglio. Essi sono uniti con perni metallici e rinforzati, ove necessario, con pezze di tela (*impannatura*). La superficie lignea fu preparata dall'intagliatore con uno strato di gesso e colla per accogliere la pellicola pittorica.

*Xilotomic tests revealed that the sculpture is made of pieces of lime wood (*Tilia*). They are joined with metal pins and reinforced wherever necessary with portions of cloth (impannatura). The wooden surface was prepared by the woodcarver with a layer of chalk and glue to accommodate the paint film.*

Messo correttamente in sicurezza, è oggi conservato nella seconda cappella laterale sinistra, nello spazio adibito usualmente alle confessioni.

Properly restored, it is now set in the second side chapel on the left of the aisle, in the space usually used for confessions.

Conservazione e restauro

Conservation and restoration

Il manufatto versava in un pessimo stato di conservazione. Non solo risultava attaccato fortemente da insetti xilofagi, ma urgeva anche un consolidamento strutturale, dato che mancavano numerose porzioni lignee che causavano l'instabilità del Cristo sulla croce. In modo particolare, si noti che il braccio sinistro presentava una grave sconnessione col resto del corpo e un precedente tentativo di restauro era stato grossolano.
Anche la pellicola pittorica risultava in molti punti sollevata e doveva essere subitamente consolidata per evitare ulteriori perdite di materiale. Inoltre, la superficie in genere era deturpata da numerose e inappropriate ridipinture susseguitesi nel corso del tempo, che celavano ampiamente il film pittorico originale.

The artefact was in a poor state of conservation. Not only had it been strongly attacked by wood-boring insects, but it needed also urgent structural consolidation, given the absence of a number of wooden portions that were causing the instability of Christ on the cross. In particular, we should note that the left arm had a severe disconnection with the rest of the body and a previous restoration attempt had achieved shoddy results.
In addition, the paint film was loose in many points and had to be promptly consolidated. Furthermore, in general, the surface was marred by numerous and inappropriate overpainting layers applied over time, which widely concealed the original paint film.

L'intervento di restauro ha conseguito un significativo recupero e risanamento della scultura attraverso:

The restoration achieved a significant recovery of the sculpture throughout:

Velinatura preventiva per evitare la perdita di materiale durante il trasporto in laboratorio (fig. 53).

Preventive facing *to avoid loss of material during transportation to the laboratory (fig. 53).*

Esecuzione di esami scientifici per il riconoscimento dell'essenza legnosa, e di sezioni lucide stratigrafiche che hanno concesso di identificare tre ridipinture della policromia e due ridorature.

Scientific tests *for the recognition of the wood essence, and stratigraphic sections that allowed the identification of three overpainted films on the polychrome and of two over-gilded layers.*

Pulitura chimico-fisica del Cristo con solventi addensati per la rimozione delle ridipinture soprammesse all'originale (fig. 51).

Physical-chemical cleaning of Christ *with thickened solvents for the removal of repainting layers over the original (fig. 51).*

Pulitura delle parti non ridipinte con solventi (acetone e alcol) per l'assottigliamento della vernice ossidata.

Cleaning of unpainted parts *with solvents (acetone and alcohol) to thin the oxidized varnish.*

Consolidamento della pellicola pittorica con iniezioni di colla di coniglio e resina alifatica (fig. 54).

Consolidation of the paint film *with injections of rabbit-skin glue and aliphatic resin (fig. 54).*

Fig. 53 (a sinistra) Rimozione della velinatura che era stata preventivamente apposta prima del trasporto dell'opera, per evitare perdite di pellicola pittorica.
Fig. 54 (a destra) Consolidamento dei sollevamenti della pellicola pittorica tramite iniezioni.

Fig. 53 (left) Removing the facing that had been made prior to transportation to prevent loss of paint film.
Fig. 54 (right) Consolidation of the raised paint film through injections.

Risanamento delle parti disgiunte e mancanti. Da sottolineare in particolar modo il consolidamento strutturale e la ricostruzione della spalla sinistra (fig. 55) e di parte della capigliatura sulla nuca (fig. 56): nelle lacune è stata inserita una tassellatura di legno di uguale essenza (tiglio) composta da piccole aste di sezione rettangolare incollate tra loro con resina alifatica, e posizionate secondo le venature dei masselli circostanti.
In seguito, la parte esterna della zona tassellata è stata intagliata in modo da renderla parte del contesto in modo armonioso.

Disinfezione di tutte le parti della scultura (Cristo, croce e cartiglio) con antitarlo a base di permetrina.

Trattamento degli elementi metallici: i chiodi ossidati sono stati rimossi ove necessario, o in alternativa puliti e protetti con prodotti antiossidanti. L'aureola è stata pulita dalla ridipintura con solventi e meccanicamente, e poi protetta con resina acrilica.

Riempimento delle lacune del legno con stucco a base di resina epossidica, e rimozione delle vecchie stuccature. Le lacune della pellicola pittorica sono state colmate con stucco a base di gesso e colla.

Rehabilitation of the disjointed and missing parts. *We should particularly underline the structural consolidation and the remaking of the left shoulder (fig. 55) and of part of the hair on the nape (fig. 56): in the gaps, a tessellation was inserted, consisting of small rectangular rods of the same essence of wood (*Tilia*) glued together with aliphatic resin and positioned according to the grain of the surrounding wood blocks.*
Subsequently, the outer part of the tessellated area was carved, so as to fit in the context in a harmonious way.

Disinfection *of all parts of the sculpture (Christ, cross and scroll) with permethrin-based anti-woodworm products.*

Treatment of the metallic elements*: oxidized nails were removed where necessary, or alternatively cleaned and protected with antioxidants. The metal halo was uncovered from overpainting both with solvents and mechanically, and then protected with acrylic resin.*

Filling of wood gaps *with epoxy resin, and removal of old fills. The lacunae of the paint film were completed with a plaster of gesso and glue.*

Fig. 55 (a sinistra) Fissaggio del braccio sinistro del Cristo tramite rinforzi di legno e tasselli modellati appositamente.
Fig. 56 (a destra) Ricostruzione di parte della nuca del Cristo con tasselli di legno sagomati secondo le forme suggerite dal contesto e realizzazione delle stuccature necessarie.

Fig. 55 (left) Fixing Christ's left arm through wooden reinforcement and wood dowels specifically moulded.
Fig. 56 (right) Reconstruction of Christ's nape with wooden pieces shaped according to the forms suggested by the context and execution of the necessary fills.

Ancoraggio del Cristo alla croce e rinforzo mediante inserimento di una barra filettata in acciaio inox nella parte inferiore della nuca.

Ritocco pittorico della superficie policroma con differenziazione tra le lacune stuccate, trattate con la tecnica del rigatino, e le zone abrase, reitragrate con velature. Sono stati usati colori a vernice. La croce, che a causa del minor pregio del legno e della policromia pare non essere originale, è stata ritoccata semplicemente a velatura.

Verniciatura finale protettiva con vernice opaca nebulizzata.

Anchoring of Christ on the cross and reinforcing action *by inserting a threaded stainless-steel rod into the bottom of the nape.*

Retouching of the polychrome surface *with differentiation between the grouted gaps, which were treated with the "rigatino" technique, and the abraded areas, which were instead re-integrated by glazes of varnish-based colours. The cross, which due to the lower quality of wood and polychromy does not seem to be original, was retouched simply by glazes.*

Final protective varnishing *with mat spray varnish.*

Alta Sorveglianza: Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare
Restauratori: Matteo Marton, Marina Vettori

High Supervision: *Superintendency of the Galleries, today Superintendency for the historical, artistic and ethno-anthropological heritage and for the Pole of museums of Venice and the municipalities of its Lagoon*
Restorers: *Matteo Marton, Marina Vettori*

Bibliografia essenziale / *Essential bibliography*

WART ARSLAN, *Giambattista Tiepolo e Gian Maria Morlaiter ai Gesuati*, in "Rivista di Venezia", X , 1932, pp. 19 – 26
ELENA BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1962
BRUNO BERTOLI, *La Chiesa di Venezia nel Settecento*, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1993
ACHILLE BOSISIO, *La chiesa di S. Maria del Rosario o dei Gesuati*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1943
ENNIO CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia* dal 7. al 20. secolo, Milano, Electa, 1995
FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, 1758, ristampa anastatica Bologna, Forni, 1990
GIOVANNA CURCIO, ELISABETH KIEVEN, *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano, Electa, 2000
La chiesa di S. Maria del Rosario (vulgo Gesuati) in Venezia, Pistaia, arte della Stampa, 1937
UMBERTO FRANZOI, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1976
MASSIMO GEMIN, FILIPPO PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo, i dipinti, opera completa*, Venezia, Arsenale, 1993
MAURO LUCCO, RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1994
ANTONIO MASSARI, *Giorgio Massari: architetto veneziano del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1971
ELISBETTA MARTINELLI PEDROCCO, *Gianmaria Morlaiter cultore veneziano*, Venezia, 1980
ANTONIO NIERO, FILIPPO PEDROCCO, *Chiesa dei Gesuati : arte e devozione*, Venezia, Marsilio, 1994
ANTONIO NIERO, *Documenti riguardanti il patrimonio artistico della Chiesa dei Gesuati*, in "Ateneo Veneto", I, 1963, pp. 93-99
ANTONIO NIERO, *Tre artisti per un tempio : S. Maria del Rosario-Gesuati*, Padova, Editrice Grafiche Messaggero di S. Antonio, 1979
TOMASO TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di Nicola Ivanoff, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963
PIERLUIGI DE VECCHI, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, Rizzoli, 1970

Chiesa e Scuola Grande di San Giovanni Evangelista

Progetti / *Projects:*

Cappella maggiore, sculture lapidee presbiteriali, Cappella di Lourdes

nella Chiesa di San Giovanni Evangelista

Sala del Vecchio Archivio

nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista

Main chapel, stone apse sculptures, Chapel of Lourdes

in St. John the Evangelist's Church

Old Archive Hall

in the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista

Il contesto

Secondo la tradizione, la chiesa di San Giovanni Evangelista di Venezia fu fondata nel 970 per volontà della famiglia Badoer, la quale nel corso dei secoli successivi l'abbellì con significativi monumenti e opere d'arte. I documenti, tuttavia, testimoniano la presenza di questa chiesa solo dal 1187.

L'attuale edificio, di dimensioni molto modeste, presenta ancora un impianto gotico nel presbiterio e nell'abside, che risultano essere pertanto una testimonianza architettonica notevole (fig. 57). Ciononostante, la struttura della chiesa fu fortemente rimaneggiata nei secoli successivi, e in special modo nel Settecento, quando intervenne l'architetto Bernardino Maccaruzzi con ampi rifacimenti.

Esternamente, la chiesa mostra il suo spoglio fianco sinistro, mentre le altre facciate furono inglobate negli edifici annessi. Il campanile settecentesco, piuttosto basso, si mostra sullo stesso campo su cui si affaccia anche la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, alla cui storia questa chiesa è intrinsecamente legata. All'interno invece, l'edificio è noto per ospitare opere di noti artisti, tra cui la *Crocifissione* di Domenico Tintoretto, *L'Incoronazione della Vergine* di Andrea Vicentino, *San Giovanni Evangelista* di Pietro Liberi e *L'Ultima Cena* di Jacopo Marieschi.

Sono notevoli dal punto di vista devozionale le cappelle dei Morti (o di Lourdes) e della Croce (o di San Giacomo).

Al suo interno, inoltre, la chiesa custodisce un ammirato organo di Giovanni Battista Piaggia risalente al 1760.

Fig. 57 Vista dell'interno della chiesa di San Giovanni Evangelista. In evidenza l'abside di origine gotica.

The context

According to tradition, St. John the Evangelist's Church in Venice was founded in 970 by will of the Badoer family, who in the course of the following centuries embellished it with significant works of art and monuments. Some documents, however, testify the presence of this church only from 1187.

The present small building still shows a Gothic structure in the chancel and apse, which turn out to be remarkable architectural elements (fig. 57). Nevertheless, its structure was strongly altered in the following centuries, and especially in the 18th century when the architect Bernardino Maccaruzzi intervened with large remakes.

Outside, the church shows its bare left-hand side, while its other facades were incorporated into the adjacent buildings. The 18th-century bell tower, relatively low, shows itself on the same Campo that also the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista overlooks, with whose history this church is intrinsically linked.
Inside, the building is known because it houses works of art realized by well-known artists: the Crucifixion *by Domenico Tintoretto, the* Coronation of Virgin Mary *by Andrea Vicentino,* St. John the Evangelist *by Pietro Liberi and* The Last Supper *by Jacopo Marieschi.*

From the devotional point of view, the chapels of the Dead (or of Lourdes) and of the Cross (or of St. James) are also noteworthy.

Inside, in addition, the church houses an admired organ by Giovanni Battista Piaggia dating back to 1760.

Fig. 57 View of the interior of St. John the Evangelist's Church. The Gothic apse is well visible.

Fig. 58 (a sinistra) La volta del presbiterio, prima del restauro, con le decorazioni gotiche originali nascoste.
Fig. 59 (a destra) La volta del presbiterio, dopo il restauro, con ben evidenti i costoloni a finto cotto e le decorazioni a "regalzier".

Fig. 58 (left) The Gothic vault of the chancel, before restoration, with all the original Gothic decorations hidden.
Fig. 59 (right) The vault of the chancel, after restoration, with the ribs in painted bricks and the "regalzier" decorations clearly visible.

Restauro della cappella maggiore

2002-2005

Storia, tecnica e decorazione

Il presbiterio della chiesa di San Giovanni Evangelista è costituito da un'aula rettangolare separata dalla navata tramite un gradino, e da un catino absidale poligonale di impianto quattrocentesco. Introducono al presbiterio, ai lati di un alto arco a sesto acuto, due begli angeli settecenteschi. Nella parete di fondo si appoggia l'altare maggiore, che è realizzato in marmi policromi e pietra e risale al Seicento. Esso presenta un tabernacolo decorato con putti e grappoli d'uva.

Intonaci bianchi a marmorino e decorazioni a stucco rivestono l'intera superficie del presbiterio. I costoloni delle vele e del catino absidale sono affrescati a finto cotto e affiancati da fasce fitomorfe realizzate nella tecnica di finitura conosciuta a Venezia come "regalzier" (fig. 62). Essi convergono su due patere centrali in pietra calcarea dorata.

Restoration of the main chapel

2002-2005

History, technique and decoration

The chancel of St. John the Evangelist's Church is composted of a rectangular room separated from the nave by a step, and of a polygonal apse first settled in the 15th century. There are two beautiful 18th-century angels that introduce to the presbytery, placed at the sides of a tall pointed arch. In the background stands the main altar dating back to the 17th century, leaning against the wall and made of polychrome marble and stone. It has a tabernacle decorated with putti and grapes.

White marmorino plaster and stucco decorations cover the entire surface of the chancel. The ribs of the sails and the apse are painted in faux brick, and flanked by phytomorphic bands realized in a finishing technique known in Venice as "regalzier" (fig. 62). They converge onto two central gilded limestone paterae.

Fig. 60 (a sinistra) Vista del presbiterio, dopo il restauro.
Fig. 61 (a destra) Gli stucchi sopra l'altare maggiore, prima del restauro.

Fig. 60 (left) View of the chancel, after restoration.
Fig 61 (right) The stuccowork above the main altar, before restoration.

L'area presbiteriale è abbellita con delle opere seicentesche di fine qualità: sopra l'altare maggiore si trova *San Giovanni Evangelista che scrive il Vangelo* di Pietro Liberi; ai lati dell'altare appaiono i profeti *Daniele* a sinistra e *Giovanni Battista* a destra, opere di Pietro Vecchia (fig. 60).
Sopra l'altare vi è la colomba della Spirito Santo che esce da una corona di raggi accerchiata da teste di putti (fig. 61), in una fulgente composizione di stucchi dorati; ai lati di questa, due tele ovali che raffigurano *la Vergine Annunciata* e *l'Arcangelo Gabriele* nuovamente di Pietro Vecchia.

The presbytery area is decorated with 17th-century works of fine quality: above the main altar is St. John the Evangelist writing the Gospel *by Pietro Liberi; on its sides are the prophets* Daniel *on the left and* John the Baptist *on the right, works by Pietro Vecchia (fig. 60). Above the altar, there is the dove of the Holy Spirit with a crown of rays surrounded by putti heads (fig. 61), in a resplendent composition of gilded stucco; on its sides, two oval paintings depicting the* Virgin of the Annunciation *and the* Archangel Gabriel *are also works by Pietro Vecchia.*

Le pareti laterali ospitano una cantoria lignea e due tele di grande formato con temi eucaristici: a sinistra *L'Ultima Cena* di Jacopo Marieschi, e a destra la *Crocifissione* firmata e datata da Domenico Tintoretto (1626).

The sidewalls are home to a wooden choir and two large canvases with Eucharistic themes: on the left is The Last Supper *by Jacopo Marieschi, on the right the* Crucifixion *signed and dated by Domenico Tintoretto (1626).*

Conservazione e restauro

L'intera superficie della cappella maggiore della chiesa era coperta da uno strato bianco di scialbo che nascondeva il cromatismo e i dettagli degli elementi gotici caratterizzanti l'area (figg. 58 e 59).
Nella parte bassa vi erano delle stuccature a base di cemento, messe in opera in tempi recenti per realizzare delle condutture elettriche, che deturpavano il luogo.

Conservation and restoration

The entire surface of the main chapel of the church was covered with a whitewash layer that hid the chromatism and the details of the Gothic elements that characterize the area (figs. 58 and 59).
In the lower part, there were cement-based grouts, realized in recent times to put in place electrical plants, which spoiled the area.

Fig. 62 (pagina precedente) Dettaglio della volta costolonata del catino absidale, dopo il restauro. La patera di chiusura raffigura l'agnello pasquale e i simboli della passione (spugna, croce e lancia). Grazie al restauro sono state messe in evidenza le decorazioni a "regalzier" ai lati dei costoloni.

Fig. 62 (opposite page) Detail of the ribbed vault of the apse, after restoration. The closing patera represents the paschal lamb and the symbols of Passion (sponge, cross, and spear). Thanks to restoration, the regalzier decoration at the side of the ribs was brought to light.

Inoltre, numerose incrostazioni saline nonché tracce di infiltrazioni di acqua meteorica nelle volte e sotto le finestre rendevano necessario un intervento di restauro.
Lo stato di conservazione degli affreschi era abbastanza buono, mentre le dorature erano sollevate e coperte con strati di porporina che andavano rimossi in quanto ossidati.
L'altare seicentesco era coperto da polvere e nero fumo, presentava stuccature grossolane in cemento e cristallizzazione di sali, che in alcune zone si erano resi responsabili di cadute di materiale. Uno dei putti che sostengono il tabernacolo mostrava una grave frattura, incollata con materiali poco adatti.

In addition, many salt deposits and traces of meteoric water infiltration in the vaults beneath the windows made some restoration works urgent.
The state of conservation of the frescoes was quite good, while the gilding was raised and covered with layers of metallic paint that needed to be removed as it was oxidized.
The 17th-century altar was covered with dust and black smoke, had coarse concrete grouts and crystallization of salts, which in some areas had been responsible for the falling of some material. One of the putti supporting the tabernacle showed a serious fracture, glued with inappropriate materials.

L'intervento è stato eseguito come segue:

Restoration was performed as follows:

Pareti e volte
In primo luogo si è proceduto con il descialbo della volta, dell'arco d'entrata con le sue lesene e capitelli, delle pareti in marmorino e delle decorazioni a stucco. L'operazione è stata eseguita a secco con bisturi e penne in fibra di vetro (fig. 63). Gli stucchi sono stati puliti ulteriormente con un impacco di carbonato d'ammonio al 10%, sciacquato con acqua distillata.
In secondo luogo, i distacchi degli intonaci sono stati consolidati mediante iniezioni di maltine fluide a base di calce idraulica e farina fossile, veicolati con miscela di acqua e alcol (1:1). I vuoti minori sono stati riadesi con una soluzione di resina acrilica in emulsione acquosa (*Primal*) al 10% caricata con farina fossile.
In terzo luogo, il consolidamento della doratura è avvenuto tramite resina acrilica *Paraloid B72* al 10% in solvente organico. Per la pulitura delle dorature si è utilizzata una miscela acquosa di *Tween 20* all'1%.
Gli intonaci fessurati e soprammessi all'originale sono stati assottigliati. Le efflorescenze saline sono state rimosse o meccanicamente o con impacchi di polpa di carta e acqua demineralizzata.
Le lacune e le fessurazioni sono state risarcite con malta a base di calce aerea e polvere di marmo.
Infine, la reintegrazione pittorica è avvenuta con acquerelli e fiele di bue, differenziando le zone abrase trattate con velature dalle zone ricostruite ritoccate a rigatino.

Walls and ceilings
Firstly, operators proceeded with the uncovering *of the vault, of the entrance arch with its pilasters and capitals, and of the marmorino walls and stucco decorations (fig. 63). The operation was performed dry by scalpel and fiberglass pens. The stuccoes were further cleaned with a 10% compress of ammonium carbonate, rinsed with distilled water.*
Secondly, the plaster detachments were consolidated *by injecting fluid mortars made of hydraulic lime and diatomaceous earth, conveyed with a mixture of water and alcohol (1:1). Minor gaps were re-adhered with a 10% solution of acrylic resin in aqueous emulsion (Primal) loaded with diatomaceous earth.*
Thirdly, the consolidation of the gilding *occurred through acrylic resin Paraloid B72, 10% in organic solvent. For the cleaning of the gilding, a 1% aqueous mixture of Tween 20 was used.*
The plaster that was cracked or superimposing the original was thinned. Saline deposits were eliminated *either mechanically or with paper pulp compresses of demineralized water.*
The gaps and cracks were compensated *with mortar made of lime and marble dust.*
In the end, the retouching of the painted surface *was carried out with watercolours mixed with ox gall, differentiating the abraded areas that were treated with glazes, from the reconstructed areas that were retouched by rigatino.*

Fig. 63 Operazione di descialbo a bisturi delle superfici ridipinte del presbiterio.

Fig. 63 Mechanical removal of the whitewash by scalpel on the repainted surface of the presbytery.

Altare maggiore

Dopo una spolveratura preliminare, la pulitura delle superfici lapidee è avvenuta con ragia minerale a tampone e impacchi di carbonato d'ammonio al 5%. Compresse di acqua demineralizzata sono stati applicati nelle zone aggredite dai sali.
Si è ritenuto opportuno rimuovere le stuccature dei precedenti restauri in cemento e gesso, e di incollare i pezzi disgiunti con resina epossidica. Le nuove stuccature sono state effettuate con malte a base di calce idraulica e polvere di pietra o marmo.
Per garantire una protezione finale, tutta la superficie dell'altare è stata trattata con cera microcristallina in soluzione al 3% in ragia minerale.

Main altar

After preliminary dusting, *the* cleaning of the stone surfaces *occurred with mineral spirits by swab and wraps of ammonium carbonate (5%). Demineralized water compresses were applied in the areas attacked by salts.*
It was considered appropriate to remove the cement and chalk grouts *from previous restorations, and to glue the disjointed pieces with epoxy resin. The* fills *were carried out with mortars based on hydraulic lime and stone or marble dust.*
To ensure some final protection, *the entire surface of the altar was treated with microcrystalline wax in a 3% solution in mineral spirits.*

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio, e il Patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Venezia e Laguna
Analisi scientifiche: Laboratorio IBC
Restauratori e insegnanti: Damiana Magris
Allievi:
2003/2004 Dania Balzarin, Giorgia Bonesso, Alessandro Boscolo, Anna Dal Lago, Federico Gherlenda, Martina Libralato, Serena Longhin, Amalia Maffei, Elena Morato, Piertalita Pozzati, Arianna Splendore

High Supervision: *Superintendence for Architectural and Landscape Heritage, and historical, artistic and demoethnoanthropological Heritage of Venice and its Lagoon*
Scientific analysis: *IBC Laboratory*
Restorers and teachers: *Damiana Magris*
Students:
2003/2004 Dania Balzarin, Giorgia Bonesso, Alessandro Boscolo, Anna Dal Lago, Federico Gherlenda, Martina Libralato, Serena Longhin, Amalia Maffei, Elena Morato, Piertalita Pozzati, Arianna Splendore

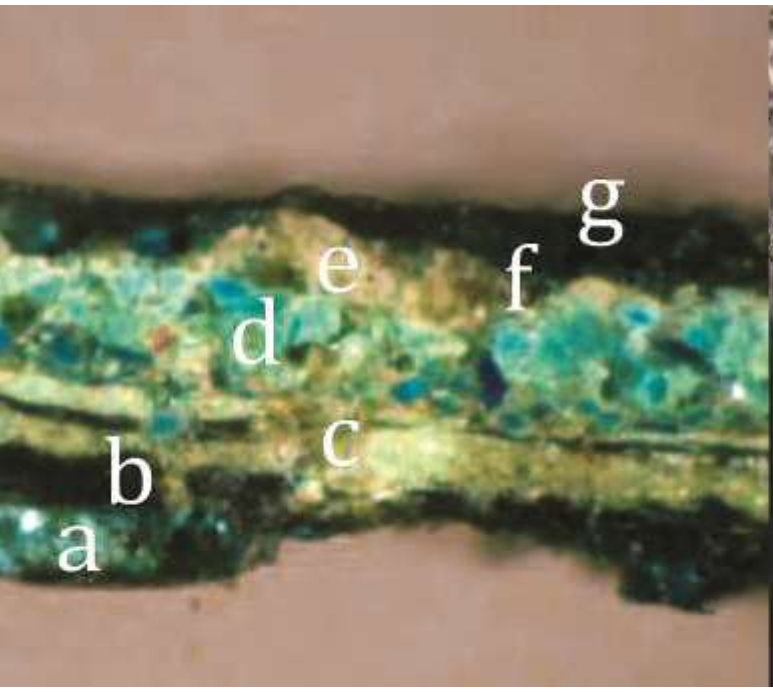


Fig. 64 (a sinistra) Sezione lucida stratigrafica realizzata sull'opera preliminarmente all'intervento. Evidenzia una serie di strati di colore sovrapposti: la cromia originale (a) costituita da una stesura a base di biacca e azzurrite finemente macinate, quattro successivi strati distinti (b, c, d, e) e due strati di vernice protettiva (f, g).
Fig. 65 (a destra) Foto ravvicinata che mette in evidenza le tracce di policromia sul manufatto.

Fig. 64 (left) Cross-section made on the work prior to the intervention. It shows a series of paint layers: the original colour (a) consisting of a drafting of finely minced white lead and azurite, four distinct succeeding layers (b, c, d, e) and two layers of protective paint (f, g).
Fig. 65 (right) Photo that highlights the traces of polychromy on the artefact.

Restauro delle sculture lapidee presbiteriali

2002/2003

Angelo Diademato

Descrizione dell'opera

L'opera (fig. 66) è un altorilievo in calcare compatto situato nell'area d'ingresso alla cappella maggiore della chiesa di San Giovanni Evangelista, sul pilastro sinistro. Raffigura un angelo con aureola che regge un cartiglio, inserito in un arco gotico trilobato decorato con foglie d'acanto. Sulla sommità dell'arco vi è una figura di santo benedicente che regge un libro.

Grazie ad alcune analisi stratigrafiche al microscopio ottico è stato possibile rilevare che l'opera era un tempo decorata con policromia e doratura, delle quali rimangono solo poche tracce visibili (fig. 65). Il fondo blu dell'arco trilobato da cui emerge l'angelo è risultato ridipinto più volte in precedenti restauri, così come evidenziato da sezioni lucide (fig. 64).

Restoration of the presbyterial stone sculptures

2002/2003

Crowned Angel

Description of the work

The work (fig. 66) is a compact limestone relief collocated in the entrance to the main chapel of St. John the Evangelist's Church, on the left-hand pillar. It represents a haloed angel holding a scroll, inserted in a tri-lobed Gothic arch, decorated with acanthus leaves. At the top of the arch is a figure of a blessing saint that holds a book.

Thanks to some stratigraphic analysis by optical microscope, it was possible to detect that the work was once decorated with gold and polychrome, of which few relics remain visible (fig. 65). The blue bottom of the tri-lobed arch from which the angel emerges was repainted several times in previous restoration works, as highlighted by cross-sections (fig. 64).

Pagina precedente:
Fig. 66 (in alto) Rilievo dell'Angelo diademato dopo il restauro.
Fig. 67 (in basso a sinistra) Rilievo del Miracolo della Santa Croce, prima del restauro.
Fig. 68 (in basso a destra) Rilievo del Miracolo della Santa Croce, dopo il restauro.

Previous page:
Fig. 66 (previous page) Relief of the Crowned Angel, after restoration.
Fig.67 (bottom left) Relief of the Miracle of the Holy Cross, before restoration.
Fig. 68 (bottom right) Relief of the Miracle of the Holy Cross, after restoration.

Conservazione e restauro

Benché in uno stato di conservazione generalmente buono, l'altorilievo era coperto da polvere e nero fumo, nonché alterato da ridipinture non attinenti. Inoltre, un protettivo steso su tutta l'opera risultava ormai ingiallito e deturpante. La presenza di stuccature in cemento aveva causato l'insorgenza di sali cristallizzati e conseguenti abrasioni o distacchi di materiale.

Come prima operazione sono stati rimossi i depositi superficiali di polvere con pennelli morbidi e aspirapolvere.
Ha fatto seguito il fissaggio del film pittorico esfoliato con iniezioni di resina acrilica (*Paraloid B72*) in solvente organico.
La pulitura dell'opera è stata effettuata con un *solvent gel* di alcool benzilico, mentre la rifinitura è avvenuta con resine a scambio ionico (anioniche).
La rimozione delle stuccature non idonee è stata eseguita meccanicamente con martello e scalpello.
Le nuove stuccature sono state compiute con grassello di calce e polvere di marmo.
Il ritocco pittorico è stato realizzato con acquerelli.

Conservation and restoration

Although in a generally good state of conservation, the relief was covered with dust and black smoke, and spoiled by non-pertinent overpainting.
In addition, a protective layer applied on the whole work appeared yellowed and disfiguring. The presence of cement grouts had caused the onset of crystallized salts and consequent abrasion or detachment of material.

As first operation, the surface dust was removed *by soft brushes and vacuum cleaners.*
This was followed by the fixing of the paint film *exfoliated by injections of acrylic resin (Paraloid B72) in organic solvent.*
The cleaning *of the work was carried out with a benzyl-alcohol-based solvent gel, while its finish was obtained with ion exchange resins (anionic).*
The removal of the unfit grouts *was obtained mechanically by hammer and chisel.*
The new fills *were performed with slaked lime and marble dust.*
The retouching *was made with watercolours.*

Miracolo della Croce

Descrizione dell'opera

Il *Miracolo della Croce* (fig. 68) è un bassorilievo quattrocentesco in calcare policromo, situato all'entrata dell'abside della chiesa di San Giovanni Evangelista, sulla parete destra. Il rilievo ha una forma rettangolare ed è attorniato da una semplice cornice in pietra modanata.
La parte centrale raffigura la reliquia della SS. Croce, che si venera nella vicina Scuola Grande di San Giovanni Evangelista da quando, nel 1369, Philippe de Mezières gliene fece dono.

Miracle of the Cross

Description of the work

The Miracle of the Cross *(fig. 68) is a polychromed bas-relief in compact limestone dating back to the 15th century. It is placed in the chancel entrance of St. John the Evangelist's Church, on the right-hand side. The relief has a rectangular shape surrounded by a simple moulded stone frame.*
It represents the relic of the Cross, which was venerated in the nearby Scuola Grande di San Giovanni Evangelista since 1369, when Philippe de Mezieres donated it.

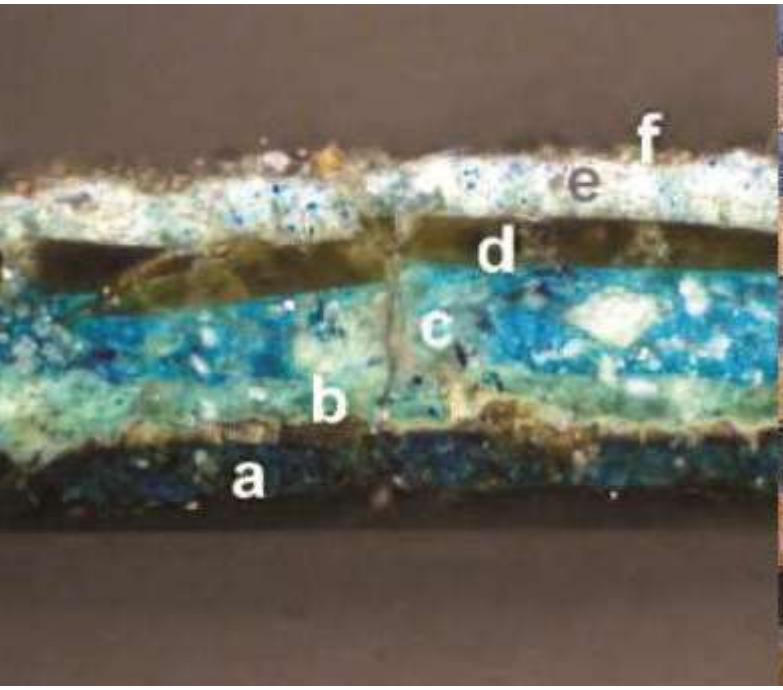


Fig. 69 (sinistra) Sezione stratigrafica tratta dal fondo del Miracolo della Santa Croce. Si notano, dal basso verso l'alto: lo strato originale a base di azzurrite, lapislazzuli e biacca (a), tre starti di ridipintura successivi (b, c, d), la più recente ridipintura a base di biacca e blu di Prussia (e), e una vernice finale (f).
Fig. 70 (destra) Dettaglio dello stato di conservazione del rilievo prima del restauro.

Fig. 69 Cross-section derived from the background of the Miracle of the Holy Cross. From bottom to top, we can notice: the original layer based on azurite, lapis lazuli and white lead (a), three layers of subsequent overpainting (b, c, d), the most recent overpainting of lead white and Prussian blue (e), and a final varnish (f).
Fig. 70 (right) Detail of the state of conservation of the relief before restoration.

Nella parte inferiore del rilievo due angeli genuflessi reggono la croce. Da quest'ultima dipartono alcune volute che si estendono nello spazio circostante. La parte superiore è attorniata inoltre da una cornice dentellata.
Il fondo dell'opera è decorato con una cromia blu, mentre molti sono i dettagli dorati a foglia d'oro su un fondo di minio o biacca.

At the bottom, there are two kneeling angels holding up the cross, from which some scrolls radiate into the surrounding space. The top is flanked by a notched frame.
The background of the work is ornamented in blue, while many of the details are decorated with gold leaf on a background of red lead or white lead.

Conservazione e restauro

Il rilievo ha subito numerose ridipinture, tanto da rendere impossibile l'individuazione delle sue ormai quasi interamente perdute cromie originarie. A titolo esemplificativo, tracce di pellicola pittorica bruna sono ancora visibili sulla croce (fig. 70).
Alcune sezioni stratigrafiche (fig. 69) hanno permesso di individuare la composizione dello strato originario del fondo azzurro, composto di azzurrite, lapislazzuli e biacca. Sopra l'originale sono state individuate quattro successive ridipinture.
Lo strato più recente risultava essere molto alterato a causa della persistenza dell'umidità, ed era caratterizzato non solo da una patina bianca ma anche da esfoliazioni di materiale.

Conservation and restoration

The relief underwent several overpainting, so as to make it impossible to identify its original colours, which have been lost almost entirely. Traces of brown paint film, for instance, are still visible on the Cross (fig. 70).
Some stratigraphic sections (fig. 69) have allowed to identify the technique of the original blue background layer, composed of azurite, lapis lazuli and white lead. There are four later overpainted layers that could be identified.
The most recent layer of repainting appeared to be very altered, and was characterized by the persistence of moisture, which caused not only a white patina but also exfoliation of material.

Inoltre, la superficie era scurita da uno strato compatto di polvere e nero fumo.

Si è iniziato il lavoro di restauro con il preconsolidamento della pellicola pittorica per mezzo di iniezioni di resina acrilica al 7% (*Paraloid B72*) in acetone. Successivamente, si sono rimossi i depositi di polvere superficiale con pennelli e aspirapolvere.
Per quanto riguarda la pulitura, si è utilizzato un *solvent gel* a base di alcol benzilico applicato a tampone e massaggiato sino a togliere le ridipinture deteriorate. Dopo averlo rimosso a secco, il *solvent gel* è stato risciacquato con una miscela di ligroina e alcool isopropilico (1:1). Infine, la pulitura è stata rifinita a secco, dove necessario, mediante utilizzo di bisturi.
La cornice in pietra d'Istria è stata pulita con impacchi d'acqua supportata da fazzoletti di carta (tipo *Kleenex*) lasciati in posa per 15 minuti e successivamente risciacquati.
Ha concluso l'intervento la reintegrazione pittorica delle lacune mediante velature ad acquerello, per la riduzione dell'interferenza visiva del supporto rimasto a vista. La lacuna più grande presente nel fondo blu in basso a sinistra è stata reintegrata a tratteggio.

Furthermore, the surface was darkened by a compact layer of dust and black smoke.

*The restoration work began with the pre-consolidation of the paint layer by means of injections of 7% acrylic resin (*Paraloid B72*) in acetone. Subsequently,* the surface dust was removed *by brushes and vacuum cleaners.*
Regarding the cleaning, *a solvent gel based on benzyl alcohol was used, applied by swab and massaged until the deteriorated repainting was removed. After removing the solvent gel dry, it was rinsed with a ligroin and isopropyl alcohol (1:1) mixture. In the end, the cleaning was finished dry, where necessary, through the use of scalpels.*
The frame made of Istrian stone was cleaned with water compresses supported by tissues (Kleenex) applied for 15 minutes and then rinsed.
To conclude the restoration, the lacunae were retouched *through watercolour glazes, in order to reduce the visual interference of the support remained visible. The largest lacuna in the blue background, on bottom left, was reintegrated by* rigatino.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio, e il Patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Venezia e Laguna
Analisi scientifiche: Laboratorio IBC
Con la partecipazione di: Parrocchia di San Giovanni Evangelista, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista
Restauratori e insegnanti: Damiana Magris, Carla Mion
Allievi: Dania Balzarin, Giorgia Bonesso, Alessandro Boscolo, Anna Dal Lago, Federico Gherlenda, Martina Libralato, Serena Longhin, Amalia Maffei, Elena Morato, Piertalita Pozzati, Arianna Splendore

High Supervision: *Superintendency for Architectural and Landscape Heritage, and historical, artistic and demoethnoanthropological Heritage of Venice and its Lagoon*
Scientific analysis: *IBC Laboratory*
With collaboration from: *Parish of St. John the Evangelist, Scuola Grande of St. John the Evangelist*
Restorers and teachers: *Damiana Magris*
Students: *Dania Balzarin, Giorgia Bonesso, Alessandro Boscolo, Anna Dal Lago, Federico Gherlenda, Martina Libralato, Serena Longhin, Amalia Maffei, Elena Morato, Piertalita Pozzati, Arianna Splendore*

Fig. 71 (a sinistra) Dettaglio della nicchia in cui è conservata la statua della Vergine, con rivestimento interno simulante la grotta di Lourdes. Foto dopo il restauro.
Fig. 72 (a destra) Dettaglio delle decorazioni della volta, prima del restauro. Si notano le lacune della policromia, i sollevamenti e gli sbiancamenti.

Fig. 71 (left) Detail of the niche in which is the statue of the Virgin, with the inner coating simulating the grotto of Lourdes. Photo after restoration.
Fig.72 (right) Detail of the decoration of the vault, before restoration. Lacunae in the polychromy, loose paint and whitening are well visible.

Restauro della cappella di Lourdes

2000-2001

Storia e decorazione

Nel 1591 i confratelli della Scuola di San Giovanni Evangelista finanziarono la costruzione di due nuove cappelle laterali nella chiesa omonima, nella quale erano soliti celebrare. Esse furono costruite sul lato destro della navata, a ridosso del muro confinante con Palazzo Badoer e separate da un corridoio che conduce al cortile interno di quest'ultimo. Oggi esse sono dedicate alla Madonna di Lourdes (ex cappella dei morti) e a san Donato.

La cappella inizialmente detta "dei morti" era in origine destinata ai defunti della famiglia Badoer. Alcuni secoli più tardi, il parroco Don Aurelio Lischiutta volle dedicare quell'antica cappella alla *Madonna di Lourdes*, sull'onda dell'entusiasmo della miracolosa apparizione di Maria a Lourdes, in Francia, nel 1858.
Questa cappella è testimoniata essere la prima dedica alla Madonna di Lourdes a Venezia.

Restoration of the chapel of Lourdes

2000-2001

History and decoration

In 1591, the brothers of the Scuola di San Giovanni Evangelista financed the construction of two new chapels in the church of the same name, in which they usually celebrated. They were constructed on the right side of the nave, near the wall adjacent to Palazzo Badoer and separated by a hallway that leads to the inner courtyard of the latter. Today, they are dedicated to Our Lady of Lourdes (former chapel of the dead) and to St. Donatus.

The chapel once called "of the dead" was originally destined to the deceased from the Badoer family. A few centuries later, the parish priest Don Aurelio Lischiutta wanted to dedicate this ancient chapel to Our Lady of Lourdes, following the enthusiasm of the miraculous apparition of Mary in Lourdes, France, in 1858.
This is testified to be the first chapel dedicated to Our Lady of Lourdes in Venice.

Fig. 73 Consolidamento degli stucchi e degli intonaci.

Fig. 73 Consolidation of stuccoes and plaster.

In seguito alla nuova intitolazione, tra il 1872 e il 1885 la cappella fu interamente ristrutturata e dotata di un nuovo pavimento, arredi di gusto ottocentesco e una moderna decorazione.
A conclusione dei lavori, questo luogo fu oggetto di numerose celebrazioni e processioni. Ancora oggi si possono notare numerosi ex-voto nelle teche appese alle pareti, donate dai fedeli che hanno ricevuto grazie pregando in questo luogo.

La cappella è impostata su una pianta rettangolare e ha una volta a cassettoni che culmina con un lucernario ovale. In fondo si erge l'altare cinquecentesco in marmo bianco, composto da un timpano con dentellatura e una trabeazione poggiante su colonne di ordine corinzio. Sopra all'altare, nell'Ottocento fu posta una statua policroma della Madonna acquistata in Francia. Nella nicchia in cui si trova la statua della Vergine, fu creata una finta grotta rocciosa che evoca il luogo dell'apparizione di Lourdes.
Le pareti laterali della cappella sono adornate da teche per contenere gli *ex-voto*, incassate nel muro e attorniate da cornici in bianco e giallo con elementi floreali e angeli in stucco. Al di sotto sono presenti dossali lignei.
Il soffitto voltato è abbellito da decorazioni a stucco, realizzate dal pittore Gaetano Don nel 1873. Gli stucchi furono eseguiti a stampo con un'alternanza di rosoni e di rombi contenenti teste d'angelo. I colori della volta - il rosso, il blu e il giallo - risultano in tenue contrasto con il bianco degli stucchi (fig. 74).

Following the new designation, between 1872 and 1885 the chapel was completely renovated with a new floor, 19th-century furnishings and a modern decoration.
At the end of the works, this place was subject of numerous celebrations and processions. Even today we can see a lot of votive offerings in the glass cases on the walls of the chapel, donated by the faithful who have been blessed by praying in this place.

The chapel is set on a rectangular plan and has a coffered vault that culminates with an oval skylight. In the rear stands the white marble altar consisting of a notched pediment, and a trabeation resting on Corinthian columns. In the 19th century, a polychrome statue of the Madonna purchased in France was placed above the altar. In the niche in which the statue of the Virgin was placed, a fake rock cave was created, which evokes the place of the apparition in Lourdes.
The side walls of the chapel are adorned by cases built into the wall to contain ex-votos, framed with white and yellow floral elements and angels in stucco. Underneath, there are wooden stalls.
The vaulted ceiling is decorated with stuccowork that the painter Gaetano Don realized in 1873. The moulded stuccoes alternate rosettes and lozenges that contain angels' heads. The colours of the vault are red, blue and yellow, resulting in light contrast with the white stuccoes (fig. 74).

Fig. 74 (pagina opposta) Particolare del soffitto cappella di Lourdes, dopo il restauro.

Fig. 74 (opposite page) Detail of the ceiling of the Chapel of Lourdes, after restoration.

Analisi stratigrafiche condotte prima del restauro hanno permesso di individuare la composizione delle decorazioni e di distinguere l'originale dalle superfetazioni. Gli stucchi delle pareti laterali sono composti da calce e sabbia o polvere di marmo, in origine tinteggiati in giallo (giallo di cromo, bianco di bario e di zinco), ma in seguito ridipinti con bianco di titanio, ocre e terre naturali. Al contrario, le decorazioni del soffitto sono a base gessosa, ripassati molte volte con blu di Prussia, giallo di cromo e bianco di zinco (fig. 72).
Si può presumere, dalle analisi scientifiche condotte, che alcuni dettagli fossero originariamente dorati.

L'aspetto generale della cappella, che accosta elementi architettonici cinquecenteschi e decorazioni di più recente fattura, fa trapelare il gusto eclettico tipico del secondo Ottocento.

Stratigraphic analyses, carried out before restoration, allowed to identify the composition of the decorations and to distinguish the original from superfetation. The stuccos of the sidewalls are composed of lime and sand or marble dust, originally covered by a yellow layer (chrome yellow, barium and zinc white). Later these were repainted with titanium white, ochres and natural earths. On the other hand, the ceiling decorations are gypsum-based, covered many times with Prussian blue, chrome yellow and zinc white (fig. 72).
It can be assumed, from the scientific analyses, that some details were originally gilded.

The overall aspect of the chapel, which combines the 16th-century architectural elements with more recent decorations, betrays the eclectic taste typical of the second half of the 19th century.

Conservazione e restauro

Lo zoccolo perimetrale della cappella risultava molto degradato a causa delle infiltrazioni di acqua piovana, a cui si associava la forte umidità di risalita e la conseguente cristallizzazione di sali. Efflorescenze e sub-efflorescenze avevano provocato rispettivamente imbiancamenti superficiali e perdite di materiali. Inoltre, la parte marmorea accusava la presenza di stuccature di natura cementizia.
Anche l'altare presentava problemi di disgregazione dei componenti lapidei a causa dei sali, oltre che di ingiallimento dei protettivi finali. La statua delle Vergine era coperta da depositi superficiali.
Conseguentemente all'umidità di risalita, efflorescenze saline erano riscontrabili su tutta la superficie decorata a stucco (fig. 75), a tal punto che alcune decorazioni erano andate perdute lasciando il supporto a vista.
Analogamente, il soffitto era colpito in modo vasto da problemi di umidità (condensazione e infiltrazioni), tanto da rendersi responsabili della formazione di microrganismi. Tali condizioni ambientali, unite alla composizione degli stucchi (il gesso è un materiale fortemente igroscopico il cui volume si modifica fortemente in base all'umidità) avevano causato il sollevamento e la perdita della policromia in numerosi punti, nonché fessurazioni e cedimenti della struttura (fig. 72).

L'IVBC è intervenuto per il risanamento e il recupero della cappella come segue.

Conservation and restoration

The perimetral plinth of the chapel was very degraded due to rainwater infiltration, which was associated with strong rising damp and subsequent crystallization of salts. Efflorescence and sub-efflorescence had caused respectively surface whitening and loss of materials. In addition, the marble part accused the presence of cementitious grouts.
Even the altar had the same problems of disintegration of stone components due to salts, besides the yellowing of final protective products. The statue of the Virgin was covered by superficial deposits.
Consequently to raising damp, salt efflorescence was found over the entire stuccoed surface (fig. 75), insomuch as some decorations had been lost, leaving the support exposed.
Even the ceiling was so stricken by vast problems of moisture (condensation and infiltration) that they had also been responsible for the formation of microorganisms. These environmental conditions, together with the composition of the stucco (chalk is a highly hygroscopic material whose volume changes greatly according to humidity), had caused lifting and loss of polychromy in several points, as well as fractures and failures of the structure (fig. 72).

The IVBC intervened for the rehabilitation and recovery of the chapel as follows.

Fig. 75 Dettaglio della stato di conservazione degli stucchi, con evidenti incrostazioni saline, foto in luce radente, prima del restauro.

Fig. 75 Detail of the condition of the stuccowork, with evident salt formations. Photograph in oblique light, before restoration.

Parti lapidee e altare

Dopo una spolveratura preliminare, le zone bisognose di preconsolidamento sono state trattate con *Paraloid B72* al 5% in solvente organico. Le parti scurite dal nerofumo sono state pulite con impacchi di tensioattivo (*Symperonic* al 1%), sciacquato con acqua demineralizzata. Dove il deposito superficiale risultava più tenace, si è utilizzato il diluente nitro a tampone. Similmente, le parti dorate sono state pulite con il diluente nitro, previo eventuale consolidamento delle scaglie con *Paraloid B72*.
La statua della Madonna è stata spolverata e pulita con acqua demineralizzata.
In seguito, sono state rimosse tutte le stuccature cementizie e quelle non più funzionali, poi sostituite con riempimenti a base di calce idraulica e sabbia.
L'altare e le parti lapidee sono stati infine protetti con una cera microcristallina *Cosmolloid 80* disciolta in white spirit, al fine di conferire capacità igroscopiche e omogeneità visiva.

Stone parts and altar

After preliminary dusting, areas in need of pre-consolidation were treated with 5% Paraloid B72 in organic solvent. Blackened parts were cleaned with compresses of surfactant (Symperonic, 1%), rinsed with demineralized water. Where the dust deposit was more tenacious, some nitro was used, by swab. Similarly, the gilded parts were cleaned with nitro, subject to possible consolidation of flakes with Paraloid B72.
The statue of the Madonna was dusted and cleaned with demineralized water.
Subsequently, operators removed all cementitious grouts and the no longer functional ones. They were replaced with hydraulic fills in lime and sand.
The altar and the stone parts were finally protected with microcrystalline wax Cosmolloid 80 in white spirit, to confer hygroscopic capacity and visual homogeneity.

Pareti decorate

In seguito alla spolveratura preliminare, si è sanificata la muratura con iniezioni di dispersioni alcooliche di idrossido di calcio (figg. 73 e 76).
La ridipintura degradata è stata rimossa meccanicamente dove era sollevata, con l'aggiunta di alcool etilico nelle aree in cui aderiva ancora al substrato.
La doratura è stata fissata con *Paraloid B72* in diluente nitro al 5%, steso a pennello su carta giapponese.

Decorated walls

Following preliminary dusting, the masonry was recovered, through injections of calcium hydroxide alcoholic dispersions (figs. 73 and 76).
The degraded overpainting film was removed mechanically where it was raised, with the addition of ethyl alcohol in the areas in which it still adhered to the substrate.
The gilding was fixed with Paraloid B72, 5% in nitro, applied by brush through Japanese paper.

Fig. 76 Consolidamento con idrossido di calcio.

Fig. 76 Consolidation with calcium hydroxide.

Le stuccature cementizie sono state eliminate e sostituite con miscele pigmentate a base di calce e sabbia. Le decorazioni ricostruibili sono state rifatte, mentre quelle di ampie dimensioni non sono state riproposte per evitare falsi storici.

Cementitious grouts were eliminated and replaced with pigmented mixtures of lime and sand.
The decorations that were re-constructible were re-made, while the large ones were not re-proposed to avoid a fabrication of history.

Soffitto a cassettoni

I primi interventi effettuati hanno coinciso con la pulizia delle grondaie esterne e il risanamento del tetto, per limitare l'apporto di umidità alla volta.
In seguito, si è spolverata la superficie con pennelli morbidi per eliminare i depositi incoerenti. Con iniezioni di maltina fluida a base di calce idraulica e carbonato di calcio si è consolidata la struttura in gesso.
La ridipintura degradata è stata rimossa meccanicamente, mentre le altre superfetazioni sono state tolte con alcol etilico. Anche le zone attaccate dai funghi sono state trattate meccanicamente.
Il ritocco pittorico, volto ad armonizzare l'insieme, è stato ottenuto con terre miscelate ad acqua.

Coffered ceiling

The first interventions performed coincided with the cleaning of the external gutters and the restoration of the roof, to limit any moisture supply to the vault.
Later, the surface was dusted by soft brushes to remove in-coherent deposits. With injections of fluid grout based on hydraulic lime and calcium carbonate, operators consolidated the structure of gesso.
The degraded overpainted film was removed mechanically, while the other superfetation were eliminated with ethyl alcohol. Even the areas attacked by fungi were treated mechanically.
The retouching, which aimed to harmonize the whole, was obtained with earths mixed with water.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio, e il Patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Venezia e Laguna
Restauratori e insegnanti: Raffaela Portieri
Analisi scientifiche: laboratorio IBC
Allievi: Enrico Bacciardi, Martina Borsato, Marco De Meo, Angelo Di Pasquale, Monica Rosa Fusco, Alberto Giorgi, Elisa Maino, Dalila Monticelli, Motty Saad, Shahed Shawahdeh

High Supervision: *Superintendence for Architectural and Landscape Heritage, and historical, artistic and demoethnoanthropological Heritage of Venice and its Lagoon*
Restorers and teachers: *Raffaela Portieri*
Scientific analysis: IBC laboratory
Students: *Enrico Bacciardi, Martina Borsato, Marco De Meo, Angelo Di Pasquale, Monica Rosa Fusco, Alberto Giorgi, Elisa Maino, Dalila Monticelli, Motty Saad, Shahed Shawahdeh*

Il contesto

La Scuola di San Giovanni Evangelista è una delle sei Scuole Grandi di Venezia, associazioni laiche con fini mutualistici che raccoglievano numerosi confratelli sotto l'egida di un santo protettore. Solo le confraternite più prestigiose, ricche e partecipate avevano l'onore di potersi appellare Grandi.

Istituita nel 1261, la Scuola di San Giovanni Evangelista aveva inizialmente sede nella chiesa di Sant'Apollinare, ma nel 1301 si trasferì presso alcuni locali appartenenti alla nobile famiglia Badoer a San Stin. La popolarità della scuola accrebbe enormemente nel corso del XIV secolo grazie a una reliquia della Vera Croce data in dono dal cancelliere grande del Regno di Cipro. Conservata in un reliquiario stimato un capolavoro dell'oreficeria gotica veneziana, la reliquia veniva solennemente portata in processione dai confratelli, in segno di forte devozione e richiamato prestigio.

Ne derivarono importanti trasformazioni architettoniche e decorative della sede associativa, che nel corso dei secoli vide operativi notevoli architetti, pittori e scultori. Pietro Lombardo progettò lo spettacolare portale del cortile esterno, eminente esempio di architettura rinascimentale veneziana (fig. 77); Mauro Codussi costruì lo scalone monumentale d'accesso al piano superiore; Giovanni Bellini e Vittore Carpaccio furono chiamati a realizzare un ciclo di teleri per la sala della reliquia della Vera Croce, dedicato ai miracoli che quest'ultima promosse in città; l'architetto Giorgio Massari ampliò la struttura nel Settecento, quando furono interpellati a decorare la Sala Capitolare artisti del calibro di Giambattista Tiepolo.

Fig. 77 Septo marmoreo disegnato da Pietro Lombardo (1478 -81). Nella lunetta sopra il portale, dispiega le ali un'aquila, simbolo di san Giovanni Evangelista.

The context

The Scuola di San Giovanni Evangelista is one of the six Great Schools *in Venice, laical associations with mutualistic aims that collected many brothers under the auspices of a patron saint. Only the most prestigious, rich and participated brotherhoods had the honour of being called* Grandi *(Great).*

Founded in 1261, the Scuola di San Giovanni Evangelista was initially established in St. Apollinaris's Church, but in 1301 they moved to some buildings belonging to the noble family Badoer, in San Stin. The Scuola's popularity grew enormously in the 14th century, thanks to the donation of a relic of the True Cross by the great chancellor of the Kingdom of Cyprus. Preserved in a reliquary that is estimated as a masterpiece of Venetian Gothic jewellery, the relic was solemnly carried in procession by the brothers as sign of strong devotion and evident prestige.

Important transformations of the architectural and decorative headquarter ensued this event. Over the centuries, the Scuola saw the interventions of considerable architects, painters and sculptors. Pietro Lombardo designed the spectacular doorway of the outer courtyard, a masterpiece of Venetian Renaissance architecture (fig. 77); Mauro Codussi built the monumental staircase to the upper floor; Giovanni Bellini and Vittore Carpaccio were called to realize a series of canvases for the Hall of the relic of the True Cross, dedicated to the miracles that the latter promoted in the city; the architect Giorgio Massari expanded the structure in the 18th century, when artists such as Giambattista Tiepolo were called to decorate the Chapter Hall.

Fig. 77 Marble doorway designed by Pietro Lombardo (1478 - 81). In the lunette above the portal, an eagle spreads its wings, the symbol of St. John the Evangelist.

Fig. 78 (a sinistra) Sovrapporta raffigurante la *Concordia*, dopo il restauro.
Fig. 79 (a destra) Sovrapporta raffigurante la *Diligenza*, dopo il restauro.

Fig. 78 (left) Overdoor painting with Concordia, after restoration.
Fig. 79 (right) Overdoor painting with Diligence, after restoration.

Restauro dei dipinti di Guarana sul soffitto della Sala del Vecchio Archivio

1998-1999

Storia e iconografia

La sala anticamente destinata dalla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a funzioni di archivio presenta nel soffitto e nei sovrapporta una fine decorazione ad affresco e stucchi dorati, realizzata da Jacopo Guarana intorno al 1775.

Sul soffitto appare, all'interno di una cornice quadrilobata, san Giovanni Evangelista in atto di scrivere il Vangelo. Il Santo è adagiato su una coltre di nubi rosate ed è accompagnato da una grande figura d'angelo a sinistra, e da due putti a destra. Più in basso, un altro putto presenta il simbolo canonico di Giovanni, l'aquila (fig. 80). Otto bassorilievi di forma mistilinea in stucco dorato attorniano la scena centrale del soffitto, presentando le quattro Virtù Cardinali (la *Prudenza* con serpente e specchio, la *Giustizia* con spada e bilancia, la *Temperanza* mentre mesce le acque, e la *Fortezza* con un ramo di quercia e un leone), e i quattro simboli della Scuola (il calice, il pastorale, l'aquila (fig. 82) e la croce).

Restoration of the paintings by Guarana on the ceiling of the Old Archive Hall

1998/1999

History and iconography

The room, originally used as an archive by the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, presents a fine decoration in fresco and gilded stucco in the ceiling and in the overdoors, realized by Jacopo Guarana in about 1775.

On the ceiling, within a quatrefoil frame, is saint. John the Evangelist in the act of writing the Gospel. He seats on a blanket of pink clouds and is accompanied by a large figure of angel on the left, and two putti on the right. Further down, another putto presents John's canonical symbol: the eagle (fig. 80).
*Eight gilded-stucco bas-reliefs in mixtilinear shapes surround the central ceiling scene presenting the four Cardinal Virtues (*Prudence *with snake and mirror,* Justice *with sword and scales,* Temperance *mixing waters,* Fortress *with an oak branch and a lion), and the four symbols of the Scuola (the chalice, the pastoral, the eagle (fig. 82) and the cross).*

Fig. 80 (pagina opposta) Scena centrale del soffitto, dopo il restauro.

Fig. 80 (opposite page) Central scene of the ceiling, after restoration.

Infine, nei tre sovrapporta, appaiono entro ovali dorati le figure della *Concordia* (fig. 78), della *Diligenza* (fig. 79) e del *Consiglio*.

In the end, in the three overdoor paintings appear the figures of Concord *(fig. 78),* Diligence *(fig. 79) and* Council *within gilded ovals.*

Alcune indagini scientifiche hanno permesso di rilevare che i dipinti furono eseguiti con la tecnica del mezzo-fresco, ovverosia con la stesura di colori su intonaco bagnato, ma con ritocchi a secco o in latte di calce.
L'artista utilizzò il blu smaltino, le terre verdi, il nero carbone, le ocre gialle e rosse, e il cinabro.
Le decorazioni a stucco e i marmorini, secondo la tradizione veneziana, furono eseguiti con calce e polvere di marmo.
Le dorature sono in foglia d'oro zecchino su una preparazione a base di bolo e bianco di piombo.

Some scientific studies allowed to detect that the paintings were made with the mezzo-fresco technique, i.e. drafting the colours on wet plaster, but with finishes either dry or in milk of lime. The artist used blue smalt, green earths, carbon black, yellow and red ochre and cinnabar.
The stucco and marmorino decorations, according to the Venetian tradition, were made with lime and marble dust.
The gilding is in pure gold on a ground of bolus and lead white.

Jacopo Guarana fu un pittore di origine veronese vissuto tra il 1720 e il 1808. Molto operoso a Venezia e nella terraferma, il Guarana dovette la sua fortuna grazie a suo arioso e vibrante stile, mutuato in gran parte dalla maestria del Tiepolo. Come buona parte dei frescanti veneziani del XVIII secolo, anche Guarana si spostò all'estero, in Russia e in Polonia, ma egli si distinse specialmente per le opere veneziane, tanto per quelle di carattere privato celebrative del patriziato locale, quanto per i dipinti di carattere religioso, di cui il soffitto della sala considerata è un prezioso esempio.

Jacopo Guarana was a painter originally from Verona, who lived between 1720 and 1808. Very active in Venice and on the mainland, Guarana owed his fortune thanks to his airy and vibrant style, largely borrowed from the artistry of Tiepolo. Like many Venetian fresco painters in the 18th century, Guarana moved abroad too, to Russia and Poland. Nevertheless, he distinguished himself especially for the Venetian works, both for the private ones celebrating the local aristocracy, and for the religious paintings, of which the ceiling of the Old Archive Room is considered a valuable example.

Conservazione e restauro

Conservation and restoration

Le maggiori problematiche conservative relative ai dipinti della Sala del Vecchio Archivio consistevano nei depositi di polvere e nelle alterate ridipinture da restauro. Anche le parti dorate erano offuscate da pesanti superfetazioni ormai deteriorate e necessitanti la rimozione. Inoltre, alcuni perni metallici che tengono fissate le decorazioni al soffitto ligneo soprastante si erano ossidati, causando in molti punti il rigonfiamento della superficie dipinta.

The major conservation problems related to the paintings in the Hall of the Old Archive consisted of dust deposits and altered overpainting from restoration. Even the gilded parts had darkened due to heavy deteriorated superfetation that required removal. In addition, some metal pins that hold the decorations attached to the above wooden ceiling were oxidized, causing the bulging of the painted surface in many points.

Il restauro ha considerato le seguenti fasi:

The restoration considered the following steps:

Rimozione a secco, con ausilio di bisturi, delle ridipinture alterate e abbruttenti, che nascondevano le originali cromie e i dettagli dei rilievi a stucco.

Dry removing, *with the aid of scalpels,* of altered and awful overpainting, *that hid the original colours and the details of the stucco reliefs.*

Pulitura meccanica di tutta la superficie a marmorino con spugne di tipo *Wishab*.

Mechanical cleaning of the entire marmorino surface *by Wishab sponges.*

Fig. 81 Dettaglio dell'affresco centrale durante la pulitura.

Fig. 81 Detail of the central fresco panel during cleaning.

Pulitura degli affreschi dai depositi incoerenti e dalle ridipinture da restauro grazie a impacchi di carbonato d'ammonio al 10% in carbossimetilcellulosa con tempi di contatto variabili (fig. 81).

Cleaning of the frescoes *from incoherent deposits and restorative repainting thanks to compresses of ammonium carbonate, 10% in carboxymethylcellulose with variable contact times (fig. 81).*

Pulitura delle dorature con una soluzione acquosa d'ammoniaca a bassa concentrazione (1%) applicata a tampone e sciacquata con acqua distillata.

Cleaning of the gilding *with an aqueous solution of ammonia at low concentration (1 %) applied by swab and rinsed with distilled water.*

Risanamento dei rigonfiamenti dell'intonaco affrescato: le aree interessate sono state staccate con l'uso di carta giapponese e resina acrilica, per permettere di trattare i sottostanti chiodi ossidati con convertitori di ruggine e protettivi. In seguito, le porzioni staccate sono state riattaccate in modo puntuale.

Restoration of the bulges on the frescoed plaster*: the concerned areas were detached with the use of Japanese paper and acrylic resin, to allow to treat the underlying oxidized nails with rust converters and protective products. Subsequently, the detached portions were re-attached in an accurate manner.*

Consolidamento delle aree staccate dell'intonaco mediante preiniezioni di acqua e alcool (1:1), e iniezioni di resina acrilica al 50% (*Primal AC33*) caricata con carbonato di calcio ventilato.

Consolidation of detached plaster areas *by pre-injection of water and alcohol (1:1), and injections of 50% acrylic resin* (Primal AC33) *loaded with ventilated calcium carbonate.*

Fissaggio dei sollevamenti della pellicola pittorica con resina acrilica in emulsione acquosa (Primal AC33) al 5 % tramite spugnature su carta giapponese.

Fixing of the loose paint film *with acrylic resin emulsion (Primal AC33, 5%) by sponging on Japanese paper.*

Stuccatura delle lacune con grassello di calce e sabbia, dopo la rimozione di quelle da rifacimento.

Filling of the losses *with slaked lime and sand, after removing those from previous restoration.*

Fig. 82 Ovale in stucco dorato raffigurante l'Aquila di san Giovanni Evangelista, dopo il restauro.

Fig. 82 Gilded-stucco oval representing the Eagle as symbol of Saint John the Evangelist, after restoration.

Integrazione pittorica con acquerelli.

Applicazione di un protettivo per le dorature, a base di resina acrilica (*Paraloid B72* al 3% in diluente nitro).

Retouching *with watercolours.*

Application of a protective product on the gilding, *based on acrylic resin* (Paraloid B72, *3% in nitro).*

Alta sorveglianza: Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio, e il Patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Venezia e Laguna
Restauratori e insegnanti: Damiana Magris, Greta Schönhaut
Con la partecipazione di: Scuola Grande di San Giovanni Evangelista
Allievi: Marianna Battistuzzi, Francesca Bellavitis, Pietro Boux, Anna Burgassi, Elisa Buso, Alessandra Canova, Lorenza Cini, Renata Contadin, Nicola Dalla Bernardina, Arianna De Perini, Marcella Fasan, Martina Favaro, Verbena Favero, Silvia Granziol, Rebecca Manzato, Paola Naccari, Raffaella Paglia, Matteo Zambon, Chiara Zanetti

High Supervision: *Superintendence for Architectural Heritage, Landscape and historical, artistic and demoethnoanthropological Heritage of Venice and its Lagoon*
Restorers and teachers: *Damiana Magris, Greta Schönhaut*
With collaboration from: *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*
Students: *Marianna Battistuzzi, Francesca Bellavitis, Pietro Boux, Anna Burgassi, Elisa Buso, Alessandra Canova, Lorenza Cini, Renata Contadin, Nicola Dalla Bernardina, Arianna De Perini, Marcella Fasan, Martina Favaro, Verbena Favero, Silvia Granziol, Rebecca Manzato, Paola Naccari, Raffaella Paglia, Matteo Zambon, Chiara Zanetti*

Bibliografia essenziale/ *Essential bibliography*

GIORGIO BELLAVITIS (cur.), *La scuola Grande di San Giovanni Evangelista e l'arte del restauro di Venezia*, Venezia, Ateneo Veneto, 2003
FRANCO BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza, Neri Pozza, 1981
UMBERTO FRANZOI, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1976
MARIO FOGLIATA, MARIA LUCIA SARTOR, *L'arte dello stucco. Storia, tecnica, metodologie della tradizione veneziana*, Treviso, Antilia, 2004
SILVIA GRAMIGNA, *Scuole arti mestieri e devozioni*, Venezia, Arsenale, 1981
LAURA LEVANTINO, *La Scuola grande di San Giovanni Evangelista di Venezia : inventario dell'archivio antico*, Venezia, Marsilio, 2011
GIANFRANCO LEVORATO, *Scuole a Venezia: storia e attualità*, Venezia, 2008
GIULIO LORENZETTI, *La Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia*, Venezia, Fantoni & C., 1929
ANTONIO MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vincenza, Neri Pozza Editore, 1971
PIERO PAZZI, *La chiesa di San Giovanni Evangelista a Venezia*, Venezia, tipo-litografica Armena, 1985
TERISIO PIGNATTI, *Venezia, mille anni d'arte*, Venezia, Arsenale, 1989
LUIGI POROTTI, *Memoria sui luoghi pii e sulle confraternite laiche di Venezia*, Venezia, tip. P. Naratovich, 1846
MAURO LUCCO, RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1994
MARCO POZZA, *I Badoer. Una famiglia veneziana dal X al XIII secolo*, Abano Terme, Francisci, 1982
SERGIO PRATALI MAFFEI (a cura di), *Tra didattica e professione il progetto di conservazione della chiesa di San Giovanni Evangelista a Venezia*, IUAV, 1998
ERICA SCHIAVON, *La Sala dell'Archivio della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia: vicenda architettonica e precisazioni cronologiche sui dipinti di Jacopo Guarana*, in "Progetto Restauro", 17, 2001, pp. 35-37
GIAN ANDREA SIMEONE (cur.), *La mariegola della Scuola grande di San Giovanni Evangelista a Venezia (1261-1457)*, Venezia, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, 2003
CHIARA VAZZOLER, *La Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, Venezia, Marsilio, 2005
Venezia restaurata 1966-1986: la campagna UNESCO e l'opera delle organizzazioni private, Milano, Electa, 1986
FRANCESCA DE VITO (cur.), *Venezia. Itinerari spirituali. Guida alla scoperta dei luoghi sacri*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2002

Chiesa di San Pantalon

Progetti / *Projects:*

Cappella della Santa Casa di Loreto

Chapel of the Holy House of Loreto

Il contesto

La chiesa veneziana di San Pantalon è dedicata al santo medico Pantaleone di Nicomedia, morto martire nel IV secolo. Secondo diverse fonti, pur non in tutto concordi, fu costruita nel secolo XI ad opera di diverse famiglie nobili locali. Più volte riedificata, l'attuale architettura risale a una ricostruzione avvenuta tra 1668 e 1686 su progetto di Francesco Comin.

La nuova chiesa è rimasta con una facciata incompleta (fig. 83), ma custodisce al suo interno lavori di notevole interesse storico-artistico. L'opera che desta più ammirazione è l'enorme tela che decora l'intera volta del soffitto, di mano Giovan Antonio Fumiani. Questa straordinaria raffigurazione del *Martirio e Gloria di San Pantalon* fu eseguita tra il 1684 e 1704. Essa raggiunge i 443 metri quadrati di ampiezza, costituendo così uno dei maggiori dipinti su tela mai realizzati.

La chiesa custodisce inoltre, nella seconda cappella laterale destra, l'ultima opera dipinta da Paolo Veronese (1587), *San Pantalon che risana un fanciullo*. Infine, una preziosa tavola dipinta da Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna con l'*Incoronazione della Vergine* è conservata nella cappella del Sacro Chiodo a sinistra dell'altare maggiore.

Non per ultima, la cappella della Santa Casa di Loreto è un'importante testimonianza dello sviluppo del culto mariano in Italia, oltre ad essere una rara opera ad affresco del celebre pittore di genere Pietro Longhi, che fu parrocchiano di San Pantalon nel XVIII secolo.

Fig. 83 Facciata della chiesa di San Pantalon.

The context

The Venetian St. Pantaleon's Church is dedicated to Saint Pantaleon of Nicomedia, a doctor who was martyred in the 4th century. According to some sources, although not agreeing with each other, it was built in the 11th century by several local noble families. Reconstructed numerous times, the current building dates back to a reconstruction that took place between 1668 and 1686 on a project by Francesco Comin.

The present church with an incomplete façade (fig. 89) enshrines works of great historical and artistic interest inside.

The artwork that most arouses admiration is the huge painting on canvas that decorates the entire vault of the ceiling, a work by Giovanni Antonio Fumani. This extraordinary depiction of the Martyrdom and Glory of St. Pantaleon *was executed between 1684-1704, and is 443 square metres large, thus constituting one of the biggest paintings on canvas ever realized.*

The church also preserves, in the second chapel on the right-hand side, the last painting by Paolo Veronese (1587), Saint Pantaleon that heals a child. *In the end, a precious painting on table by Antonio Vivarini and Giovanni D'Alemagna with the* Coronation of Virgin Mary *is kept in the Chapel of the Holy Nail on the left of the main altar.*

Last but not least, the Chapel of the Holy House of Loreto is an important witness of the development of the Marian devotion in Italy, besides being a rare fresco work by the celebrated genre-painter Pietro Longhi, parishioner of St. Pantaleon's in the 18th century.

Fig. 83 Façade of St. Pantaleon's Church.

Fig. 84 (a sinistra) Lacerto di affresco raffigurante la Madonna con Bambino, una santa e una popolana (parete ovest).
Fig. 85 (a destra) Saggio di pulitura della volta: rimovendo le ridipinture scure, è emerso l'originale cielo stellato.

Fig. 84 (left) Frescoed scene depicting the Madonna and Child, a saint and a commoner (Western wall).
Fig. 85 (right) Cleaning sample of the vault: removing the dark overpainting, the original starry sky was unconcealed.

Restauro della cappella della Santa Casa di Loreto

2012

Storia, decorazione e iconografia

La cappella della Santa Casa di Loreto della chiesa di San Pantalon fu costruita nel 1744 a sinistra del presbiterio da Tommaso Scalfarotto. Il piovano Vinanti la concepì come copia della Santa Casa di Loreto, per ospitare una Madonna Nera (fig. 90) che egli aveva portato da Loreto a Venezia nel 1658. Ciò avrebbe incrementato notevolmente le visite dei pellegrini.

Secondo la tradizione cristiana, nel XIII secolo la casa di Maria e dell'infanzia di Gesù venne trasportata dalla sua sede originaria di Nazareth all'attuale posizione a Loreto, nelle Marche, da un gruppo di angeli.
Diventata oggetto di enorme venerazione, a partire dal XVII secolo, anche su sollecitazione vaticana, la Santa Casa venne riprodotta in numerose chiese del suolo italiano. Usualmente tali repliche sono molto fedeli a tutti gli elementi costruttivi e decorativi dell'originale.

Restoration of the chapel of the Holy House of Loreto

2012

History, decoration and iconography

On the left side of the chancel of St. Pantaleon's Church in Venice, the Chapel of the Holy House of Loreto was built in 1744 by Thomas Scalfarotto. A local copy of the Holy House of Loreto, it was designed to house a Black Madonna (fig. 90) that priest Vinanti had brought from Loreto to Venice in 1658, with the aim of increasing the visits of pilgrims conspicuously.

According to Christian tradition, in the 13th century, the house of Mary and of the childhood of Jesus was carried from its original location in Nazareth to the current position in Loreto, in the Marche, by a group of angels.
Object of great veneration, also encouraged by the Vatican, in the 17th century it was replicated in many churches in Italy. Usually these replicas are accurately similar to all structural and decorative elements of the original.

Fig. 86 (a sinistra) Pulitura degli affreschi con impacchi di carbonato d'ammonio in agar agar.
Fig. 87 (a destra) Consolidamento per iniezione dei bordi dei lacerti d'affresco.

Fig. 86 (left) Cleaning of the frescoes with ammonium carbonate compress in agar agar.
Fig. 87 (right) Consolidating injections onto the edges of the fragments of fresco.

La copia settecentesca di San Pantalon riproduce la parte interna della casa lauretana rispettandone: dimensioni (4,13 m di larghezza, 9,58 m di lunghezza e 6,13 m di altezza); presenza di aperture (la cosiddetta finestra dell'Angelo e la porta); copertura a volta; presenza dell'altare, del sacro camino e dell'armadio delle scodelle; pareti in mattoni e iconografia delle pitture murali.

Nell'unico vano voltato a pianta rettangolare le pareti sono oggi lasciate con mattoni a vista, e ravvivate da lacerti di affresco che riproducono scene mariane.

A sud vi sono quattro porzioni di affresco disposte due a destra e due a sinistra della finestra dell'Angelo. I due lacerti superiori raffigurano due volte la Madonna col bambino a fianco a un santo. Nella parte inferiore si trovano una figura nimbata, un angelo con la croce e la Madonna col bambino che regge la sfera del mondo.
Sulla parete settentrionale è presente la statua delle Madonna Nera.
La parte occidentale è decorata con tre scene: nella prima a sinistra, in uno spazio celeste annuvolato vi è la Madonna seduta con in braccio Gesù bambino tra due angeli; nella seconda, piccola e tondeggiante, appare una testa aureolata; nella terza si vedono nuovamente Maria e il bambino con una santa martire (probabilmente santa Caterina di Alessandria) e una popolana (fig. 84).

The 18th-century copy of St. Pantaleon's reproduces the inner part of the Loreto House respecting: its size (4.13 m wide, 9.58 m long and 6.13 m high); presence of openings (the so-called Angel's window and one door); vaulted ceiling; presence of the altar, of the sacred fireplace and cupboard; exposed brick walls and iconography of the wall paintings.

In the only rectangular vaulted room, the walls are today left with exposed brick and are enlivened by fragments of frescoes depicting Marian scenes.

In the South, there are four portions of fresco, two on the right-hand and two on the left-hand side of the Angel's window. The upper ones depict the Madonna and Child twice, next to the figure of a saint. At the bottom, we find a hallowed figure, an angel with the cross and the Madonna and Child holding the globus cruciger.
On the Northern wall is the statue of the Black Madonna.
The Western part is decorated with three scenes: in the first one on the left-hand side, there is the Madonna sitting with Child Jesus in her arms between two angels in a cloudy heavenly space; in the second scene, small and round, appears a haloed head; in the third one, we can see again Mary and the Baby with a holy martyr (probably St. Catherine of Alexandria) and a commoner (fig. 84).

- Pulitura dei mattoni con acqua
- Pulitura affreschi (Agar + carbonato d'ammonio 3% , resine a scambio ionico e acqua deionizzata)
- Desciolbo a bisturi o pennello
- Rimozione dei salvabordi
- Rifacimento salvabordi e velatura
- Velatura mattoni
- Stuccature (grassello e inerte)
- Iniezioni di consolidamento con PLM-AI
- Consolidamento della pellicola pittorica con Klucel 2%
- Rimozione dei chiodi
- Rimozione della finestra sul soffitto
- Sostituzione della cornice lignea
- Rifacimento parte della volta degradata
- Rimozione della malta
- Ritocco pittorico del soffitto (acquerello)
- Ritocco pittorico della cornice (tempera all'acqua)
- Ritocco pittorico affresco (acquerello)
- Velatura stuccature su mattoni
- Protettivo

- DEPOSITO SUPERFICIALE
- MACCHIE CHIARE
- MACCHIE SCURE
- PERDITA MATERIA
- FESSURAZIONI
- VECCHIE STUCCATURE
- COLATURE
- DISTACCHI
- ZONA PRECEDENTEMENTE TRATTATA
- SCIALBO GRIGIO
- MANCANZE E LACUNE
- ELEMENTI METALLICI
- DISGREGAZIONE ED EFFLORESCENZE SALINE
- CAMPIONATURE PRECEDENTI
- SCHIZZI DI COLORE
- TASSELLI D'INTEGRAZIONE

Figg. 88 e 89 (pagina opposta)
A sinistra il grafico dello stato di conservazione dell'opera prima dell'intervento di restauro.
A destra il grafico relativo agli interventi di restauro eseguiti nella cappella di Loreto.

Figs. 88 and 89 (opposite page)
On the left, chart of the state of conservation of the work before restoration.
On the right, restoration works carried out in the Chapel of Loreto.

Nella parte inferiore è costruita una nicchia che la tradizione destina all'armadio delle sacre scodelle. Infine, nella parete est, a sinistra appare una santa vestita d'azzurro che regge la palma del martirio. A destra, è dipinta la Vergine Nera con il triregno e con in braccio il Bambino che regge il globo crucigero; alla loro sinistra un santo anziano (forse S. Giuseppe).
La volta della cappella in origine presentava un cielo azzurro costellato da stelle dorate (fig. 85).

In the lower part, there is a niche that the tradition says to be the Closet for the Holy Bowls.
In the end, in the East, to the left is a saint dressed in blue holding the palm of martyrdom. On the right is depicted the Black Virgin with the papal tiara and with her Baby holding the globus cruciger; on their left is an elderly saint (perhaps St. Joseph).
The vault of the chapel originally presented a blue sky studded with golden stars (fig. 85).

Conservazione e restauro

Grazie a documentazioni fotografiche della metà del secolo XX sappiamo che tutte le pareti erano originariamente affrescate, fingendo i mattoni a vista nelle zone non figurate. Nel 1954 tutti gli intonaci dipinti a finti mattoni furono rimossi e la *texture* muraria rimasta priva di intonaco fu dipinta di marrone. Allo stesso modo, la volta del soffitto fu coperta con strati di pittura scura, così celando la superficie azzurra stellata (fig. 85).
Al momento del nostro restauro, non solo la ridipintura si era scurita notevolmente, ma tutta la superficie risultava coperta da uno spesso strato polveroso incoerente, che offuscava le pitture originali. I dipinti presentavano inoltre diverse fessurazioni procurate da un naturale assestamento della muratura.
Oltre a ciò, l'umidità di risalita, fortemente presente negli ambienti veneziani, aveva provocato la cristallizzazione di sali e il distacco di alcuni frammenti di pittura murale. Infine, attorno ai dipinti erano state applicate delle stuccature salva bordo, fatte con un impasto cementizio che comprometteva le condizioni conservative, rilasciando sali solubili (fig. 88).

Conservation and restoration

Through photographic documentation from the mid-20th century, we assume that originally the walls were all painted, pretending the brickwork in the areas with no figures. In 1954, all fake-brick plasters were removed and the uncovered wall structure was painted brown. Similarly, the vaulted ceiling, thus concealing the starry blue surface (fig. 85).
Before our restoration, not only had the overpainting darkened considerably, but the entire surface appeared covered with a thick inconsistent layer of dust, which obscured the original images. The paintings also had several cracks caused by the natural settling of the masonry.
In addition, rising damp, strongly present in Venetian environments, had caused the crystallization of salts and consequent detachment of some fragments of wall paintings. Lastly, around the murals were applied side-grouts, made of a cement mixture, which undermined the state of conservation, as cement releases soluble salts (fig. 88).

Il restauro ha previsto (fig. 89):

Lo studio storico e archivistico riguardo la realizzazione della cappella e i suoi restauri nel tempo.

The restoration included (fig. 89):

Historical and archival study *regarding the construction of the chapel and its restoration works over time.*

Fig. 90 Vista della cappella della Santa Casa di Loreto. Al centro la nicchia in cui è conservata la Madonna Nera, sopra l'altare. A destra il lacerto di affresco con una Santa martire e un testa nimbata.

Fig. 90 View of the Chapel of the Holy House of Loreto. In the centre is the niche in which the Black Madonna, above the altar. On the right-hand side is the fragment of fresco with a Martyr Saint and a hallowed head.

Restauro degli affreschi

Le superfici affrescate sono state pulite con carbonato d'ammonio al 2% in acqua demineralizzata, supportato in agar agar (figg. 86 e 93). Le pennellate date a secco (specialmente i rossi e i bruni) sono state protette durante la pulitura con del ciclododecano (fig. 92). La rifinitura finale di alcuni punti è stata eseguita con resine a scambio ionico (cationiche) applicate a pennello, intervenendo poi a bisturi per la rimozione di piccole colature o schizzi di cera e vernice.
Nella parte inferiore della parete sud, che appariva bianca a causa della cristallizzazione di sali, si è operato con resine a scambio ionico, date a pennello su carta giapponese.
Le stuccature cementizie tutt'intorno ai lacerti di affresco sono state rimosse.
Successivamente i distacchi tra la muratura e la preparazione dell'affresco sono stati riempiti con iniezioni di PLM-AL (carbonato di calcio, metacaolino pozzolanico) (fig. 87). Le stuccature sono state eseguite con malta a base di calce.
L'integrazione pittorica delle lacune ha richiesto modalità d'intervento differenti. Le mancanze più estese sono state trattate con il metodo del puntinato in selezione cromatica: piccoli punti ricreano l'illusione delle forme e dei colori circostanti, per ridare leggibilità all'opera salvaguardandone l'autenticità.

Restoration of the frescoes

The painted surfaces were cleaned with ammonium carbonate (2%) in demineralized water, supported in agar agar (figs. 86 and 93). Dry brushstrokes (especially reds and browns) were protected during cleaning with cyclododecane (fig. 92). The final finishing of some points was performed with ion exchange resins (cationic) applied by brush. The removal of small percolations or splashing of wax and varnish was carried out by scalpel.
In the lower part of the South wall, whitened due to crystallization of salts, operators intervened with ion-exchange resins, applied by brush through Japanese paper.
The cementitious fills around the fragments of frescoes were removed.
Subsequently, the gaps between the masonry and the ground of the fresco were filled with injections of PLM-AL (calcium carbonate, pozzolanic metakaolin) (fig. 87). The fills were performed with lime-based mortar.
The retouching required different modes of intervention. The largest lacunae were treated with the point-method by colour selection: small dots recreate the illusion of surrounding the shapes and colours, to restore the readability while respecting the authenticity of the work.

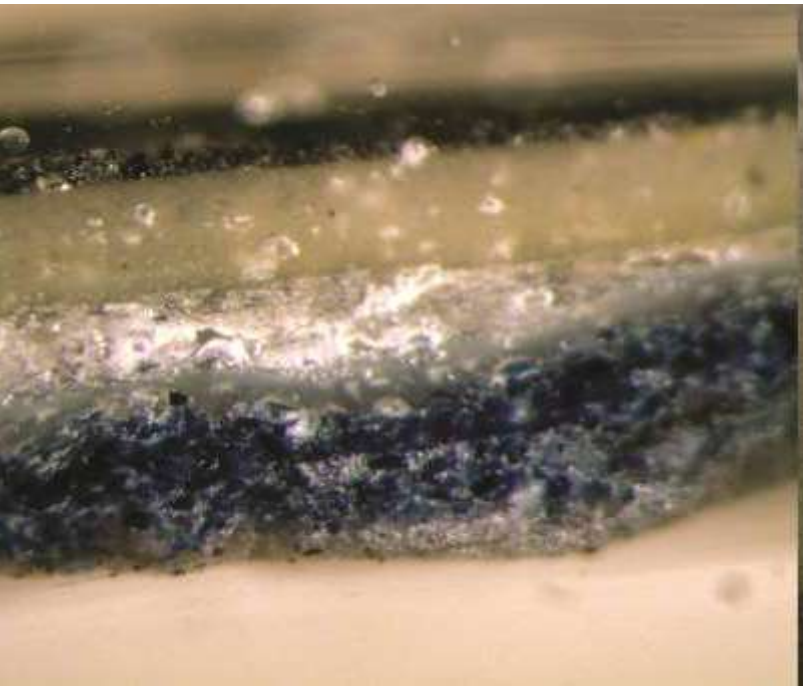


Fig. 91 (a sinistra) Sezione sottile della pellicola pittorica del soffitto. Dal basso: strato blu originale, strato celeste, gesso, scialbo superficiale di tempera scura con deposito superficiale incoerente.
Fig. 92 (a destra) Applicazione del ciclododecano sulle pennellate e sui colori più deboli per proteggerli durante la pulitura.

Fig. 91 (left) Cross-section of the paint film of the ceiling. From the bottom: original blue layer, blue layer, plaster, dull surface of tempera dark with surface deposit inconsistent.
Fig. 92 (right) Application of cyclododecane onto the brushstrokes and weak colours, to protect them during cleaning.

Le lacune più modeste sono state riempite con piccoli tratti o velature, con tonalità più basse rispetto al colore originale. Infine, nelle zone interessate da un'abrasione della pellicola pittorica, riscontrate soprattutto nei lacerti inferiori della parete sud a causa della ricristallizzazione dei sali, si è scelto di operare con una "ringranatura": piccoli ritocchi non geometrici che restituiscono compattezza al tessuto pittorico.

The smaller gaps were filled with small treats or glazes with lower tones than the original colour. In the end, in areas affected by abrasion of the paint film, mainly set in the lower fragments of the South wall due to the recrystallization of the salts, it was decided to operate with a "re-graining": small non-geometric touches that return compactness to the pictorial surface.

Restauro della volta

La superficie si presentava coperta da un disomogeneo strato grigio scuro. È stata perciò eseguita inizialmente una serie di tasselli stratigrafici per individuare gli strati originali e studiare la metodologia d'intervento (fig. 85).
Sull'originale si sono trovate soprammesse: una tempera celeste con stelle giallo ocra, uno strato di gesso e una tempera scura ormai deteriorata (fig. 91).

Restoration of the vault

A dark-grey inhomogeneous layer covered the surface. Initially, a stratigraphic series was therefore advanced, to find the original paint film and to study the methodology of intervention (fig. 85). On the original layer were found: a light-blue tempera with yellow stars, a layer of gesso, and a deteriorated dark tempera (fig. 91).

Fig. 93 (a sinistra) Test di pulitura su un lacerto di affresco.
Fig. 94 (a destra) Ritocco pittorico ad acquerello per colmare le abrasioni della pellicola pittorica originale e conferire un equilibrio cromatico all'insieme della cappella.

Fig. 93 (left) Cleaning test on a fragment of a fresco.
Fig. 94 (right) Retouching by watercolours to fill the abrasion of the original paint film and to give colour balance to the entire chapel.

La tecnica prescelta per la pulitura della volta è stata quella della rimozione della successione di strati non originali a secco, con l'uso di bisturi. Prima di intervenire tuttavia si sono preconsolidate le zone a rischio di caduta con *Klucel G* in soluzione acquosa su veline, rimovendone l'eccesso con tamponi di alcol.
Si è recuperato così l'originale cielo azzurro punteggiato da stelle dorate, che peraltro sembrano essere state un tempo forse in rilievo.
I distacchi più profondi della muratura sono stati colmati con iniezioni di PLM-AL, un preparato di calci naturali (calce idraulica, carbonato di calcio, metacaolino pozzolanico) che contiene allumina di calcio e risulta molto leggero, ed è perciò adatto a rinforzare la struttura senza appesantirla.
Le stuccature delle fessurazioni dell'intonaco sono state eseguite con malta di calce.
La muratura nord-ovest ha subito un riassetto, con il rifacimento delle travi deteriorate e il ripristino della cornice lignea di raccordo alla volta.
La volta è stata ritoccata con velature di colori ad acquerello (fig. 94).

It was chosen to remove the non-original layers from the vault dry, with the use of scalpels. Previously, areas at risk of falling were protected with Klucel G *in aqueous solution on paper tissues, removing its excess with alcohol by swab.*
The original blue sky dotted with gilded stars, perhaps once in relief, was thus recovered.
The deepest lacunae of the masonry were filled with injections of PLM -AL, a ground of natural limes (hydraulic lime, calcium carbonate, pozzolanic metakaolin) that contains calcium alumina and is very light, and therefore it is suitable to reinforce the structure without making it heavy.
The grouting of the cracks in the plaster were made with lime mortar.
The North-western wall underwent some improving works, with the reconstruction of the deteriorated beams and the restoration of the wooden connection of the vault.
The vault was retouched with watercolour glazes (fig. 94).

Restauro delle pareti con mattoni a vista

Per la rimozione della ridipintura dei mattoni, si è reso sufficiente un lavaggio con acqua e spazzole morbide. Si sono eseguite le stuccature dove necessario e si sono alleggerite quelle in cemento.

Restoration of the walls with exposed brick

For the removal of the repainting from the bricks, a washing with water and soft brushes was sufficient. Operators created fills where necessary and lightened the concrete ones.

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio, e il Patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Venezia e Laguna
Restauratori e insegnanti: Giovanna Pellizzari, Jean Pierre Zocca
Documentazione fotografica: Dino Chinellato
Con la partecipazione di: parrocchia di San Pantalon
Allievi: Valentina Albonico, Gloria Biasin, Chiara Da Vià, Marcello De Crescenzo, Francesca Franco, Chiara Furlan, Veronica Giardino, Hisato Hashizume, Corrado Linzi, Tommaso Padula, Domenico Pentangelo, Isabella Pierobon, Luca Pivirotto, Evita Pizzale, Federica Rolandi, Alice Ujcic

High Supervision: Superintendence for Architectural and Landscape Heritage, and historical, artistic and demoethnoanthropological Heritage of Venice and its Lagoon
Restorers and teachers: *Giovanna Pellizzari, Jean Pierre Zocca*
Photographic documentation: *Dino Chinellato*
With collaboration from: *parish of San Pantalon*
Students: *Valentina Albonico, Gloria Biasin, Chiara Da Vià, Marcello De Crescenzo, Francesca Franco, Chiara Furlan, Veronica Giardino, Hisato Hashizume, Corrado Linzi, Tommaso Padula, Domenico Pentangelo, Isabella Pierobon, Luca Pivirotto, Evita Pizzale, Federica Rolandi, Alice Ujcic*

Bibliografia essenziale/ *Essential bibliography*

NEREO ALFIERI, EDMONDO FORLANI, FLORIANO GRIMALDI, *Contributi archeologici per la storia della Santa Casa di Loreto*, Loreto, Archivio storico e Biblioteca della Santa Casa, 1967
ALFONSO BISACCO, *La chiesa di S. Pantaleone*, Venezia, 1933
FLORIANO GRIMALDI, *La basilica della Santa Casa di Loreto: indagini archeologiche, geognostiche e statiche*, Ancona, 1986
UMBERTO FRANZOI – DINA DI STEFANO. *Le Chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1976
ADRIANO MARIUZ, GIUSEPPE PAVANELLO, GIANDOMENICO ROMANELLI, *Pietro Longhi*, Milano, Electa, c1993
FILIPPO PEDROCCO, *Longhi*, Firenze, Giunti, 1993
TERISIO PIGNATTI, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano, 1974
TERISIO PIGNATTI, *Pietro Longhi*, Venezia, 1968
MARA RANUCCI, MASSIMO TENENTI, *Sei riproduzioni della Santa Casa di Loreto in Italia: Aversa, Parma, Catania, Venezia/San Clemente, Venezia/San Pantalon, Vescovana*, Ancona, Aniballi, 2003
SILVIO TRAMONTIN, *Culto dei santi a Venezia,* Venezia, Studium cattolico veneziano, 1965
MARIA DA VILLA URBANI, STEFANIA MASON, *Chiesa di San Pantalon arte e devozione*, Venezia, Alfieri, 1994.

Chiesa di Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto)

Progetti / *Projects:*

Dipinti murali di Giuseppe Cherubini sul soffitto

Wall painting by Giuseppe Cherubini on the ceiling

Il contesto

Santa Maria dei Derelitti, detta anche chiesa dell'Ospedaletto, fu costruita nel 1575 in congiunzione al già esistente ospedale, minore ma non ultima tra le istituzioni assistenziali della città. Voluto dal fondatore dei padri somaschi san Girolamo Miani nel 1528, l'Ospedaletto si preoccupò di distribuire cure ad ammalati, poveri e orfani fino agli inizi del XIX secolo.

Gli interni della chiesa dell'Ospedaletto furono progettati su idea di Andrea Palladio, mentre all'esterno nel 1668-74 l'edificio fu dotato di una spettacolare facciata disegnata da Baldassare Longhena, massimo esponente dello stile barocco veneziano.

Costituita da un'unica navata (fig. 95), la chiesa dei Derelitti presenta tre altari minori per lato e uno maggiore collocato nel presbiterio. Tra le opere degne di menzione si ricordano l'*Annunciazione* di Jacopo Palma il Giovane e lo splendido soffitto dipinto all'inizio del XX secolo da Giuseppe Cherubini – artista di origine marchigiana ma trasferitosi stabilmente a Venezia nel 1900.

Non va dimenticato che l'Ospedaletto era molto noto in passato per la sua tradizione musicale: qui si esibivano infatti con successo le giovani orfane dell'Ospedale educate alla musica. Testimonianze di ciò sono le cantorie, ancora oggi visibili, e un pregevole organo di Pietro Nachini risalente 1751. Si ricordi inoltre che il complesso conserva tuttora una spettacolare Sala della Musica, affrescata nel 1777 da Jacopo Guarana e Agostino Mengozzi Colonna.

Fig. 95 Vista dell'interno della chiesa di Santa Maria dei Derelitti.

The context

Santa Maria dei Derelitti, also called the Ospedaletto Church, was built in 1575 in conjunction to the already existing hospital, the smallest but not the least between the charitable institutions of the city. Erected in 1528 by St. Jerome Miani, founder of the Somaschi fathers, the Ospedaletto provided cares to the sick, the poor and the orphans until the early 19th century.

The Ospedaletto Church interiors were designed on an idea by Andrea Palladio. Outside, in 1668-74 the church was embellished with a spectacular façade, designed by Baldassare Longhena, the greatest exponent of the Venetian baroque style.

The church consists of a single nave (fig. 95). It has three side altars and a main one placed in the chancel. Among the works worthy of mention is the Annunciation *by Jacopo Palma the Younger and the beautiful ceiling painted at the beginning of the 20th century by Giuseppe Cherubini, a painter born in the Marche region that moved to Venice permanently in 1900.*

It should not be forgotten that the Ospedaletto was well known in the past for its musical tradition: in fact, the young orphan girls the Hospital educated to music played here with success. Evidence of this is the hanging choirs, still visible today, and the precious organ by Pietro Nachini dating from 1751. We should remember that the complex still preserves a spectacular Music Hall, painted in 1777 by Jacopo Guarana and Augustine Mengozzi Colonna.

Fig. 95 View of the interior *of the Church of Santa Maria dei Derelitti.*

Fig. 96 Ultimo riquadro del soffitto. Un angelo in volo che suona la tromba domina la scena. Dietro di lui si staglia un organo che ricorda la tradizione musicale della chiesa. A sinistra angeli cantanti, a destra angeli musicanti.

Fig. 96 Last section of the ceiling. A flying angel playing trumpet dominates the scene. Behind him stands an organ that recalls the musical tradition of the church. On the left-hand side are singing angels, on the right-hand side musician angels.

Restauro dei dipinti murali di Giuseppe Cherubini sul soffitto della chiesa

2000

Storia e iconografia

I documenti raccontano della presenza di un cinquecentesco soffitto originario dedicato all'assunzione di Maria, che fu sostituito nel XVII secolo con una semplice copertura a cassettoni lignei. L'opera che invece si può tutt'ora ammirare venne affidata a Giuseppe Cherubini dopo che, nel 1905, il cassettonato secentesco accusò seri problemi strutturali.

La scelta iconografica dell'attuale soffitto ricadde sulla figura del fondatore dell'Ospedaletto, il veneziano san Girolamo Miani (1486-1537). La superficie pittorica fu divisa in tre scoparti attorniati da accurate cornici modanate e abbellite con motivi fitomorfi.
Il primo settore visibile dall'ingresso raffigura *San Girolamo Miani liberato dal carcere di Castelnuovo di Quero*, episodio in seguito al quale il Santo maturò la sua vocazione religiosa.

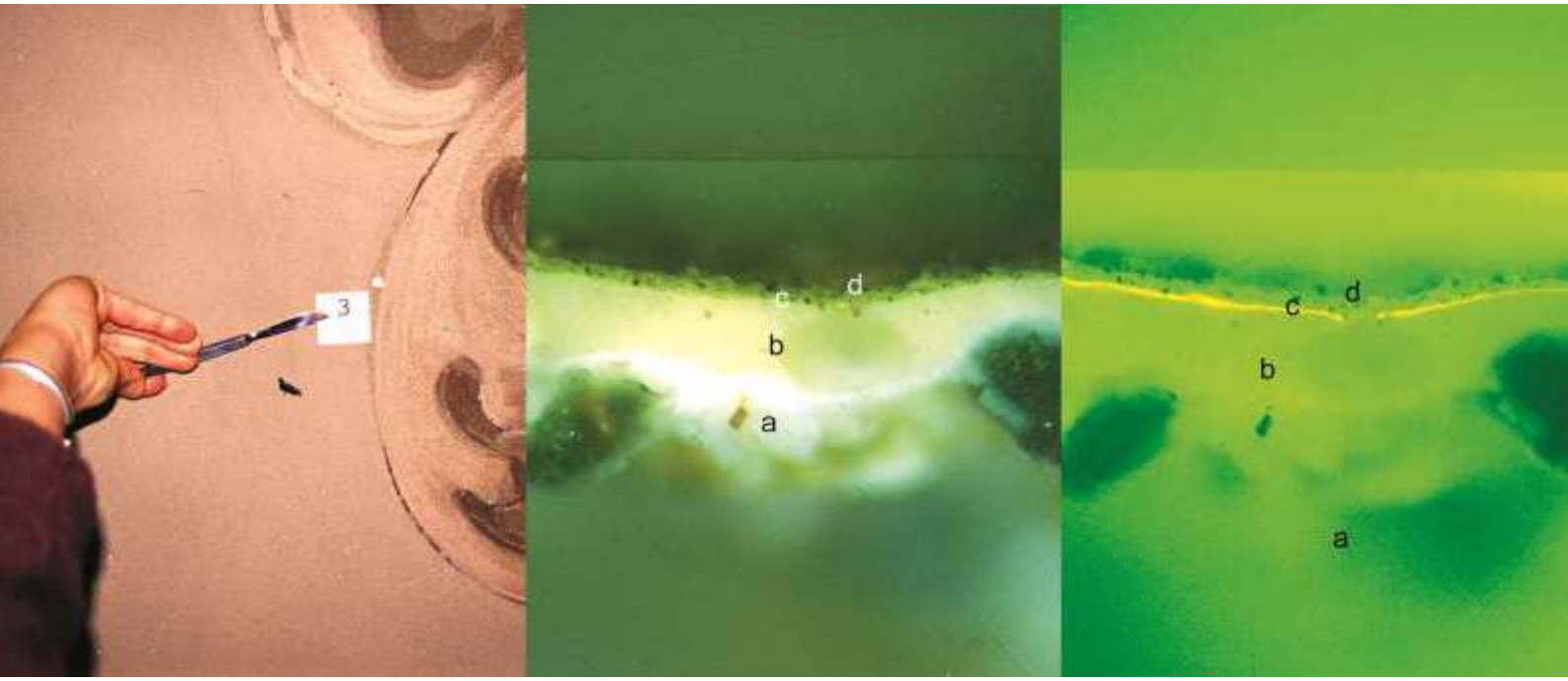
Restoration of the mural paintings by Giuseppe Cherubini on the church ceiling

2000

History and iconography

Some documents testify the presence of an original 16th-century ceiling dedicated to the assumption of Mary, which was replaced in the 17th century with simple wooden coffers. The present decoration was entrusted to Giuseppe Cherubini in 1905, after the 17th-century lacunar ceiling accused serious structural problems.

For the iconography of the ceiling, the figure of the founder of the Hospital was chosen, the Venetian saint Jerome Miani (1486-1537). The painted surface was divided into three sections surrounded by moulded frames decorated with phytomorphic motifs.
The first area visible from the entrance depicts *St. Jerome Miani released from prison in Castelnuovo di Quero*, the episode after which the Saint developed his religious vocation.



Figg. 97 (a sinistra), 98 (al centro) e 99 (a destra): Punto di prelievo (fig. 97) e sezioni sottili in luce riflessa (fig. 98) e in luce ultravioletta (fig. 99) di un frammento di pellicola pittorica.
Dal basso si notano: uno strato di intonaco a calce e sabbia (a); uno strato di preparazione a bianco di calce e ocra finemente macinata (b); una stesura a colla animale (c); uno strato pittorico a bianco di bario, nero di carbone, ocra gialla e ocra rossa (d).

Figs. 97 (left), 98 (centre) and 99 (right): Sampling point (fig. 97) and cross-sections in reflected light (fig. 98) and in ultraviolet light (fig. 99) of a fragment of paint film. From the bottom we can see: a layer of lime plaster and sand (a); a ground layer in white lime and ochre, finely minced (b); a layer of animal glue (c); a pictorial layer composed of barium white, black coal, yellow ochre and red ochre (d).

Il riquadro centrale, il più vasto dei tre, descrive la costruzione della chiesa dei Derelitti e la sua consacrazione a Maria. In questo scomparto, san Gerolamo Miani compare di fronte al complesso religioso sulla destra, mentre sullo sfondo si vede il vicino Campo Santi Giovanni e Paolo (fig. 100); in alto appare la figura luminosa di Maria attorniata da innumerevoli angeli, mentre in basso è dettagliata una folla di veneziani avventori (fig. 101). Tra questi, inginocchiata in preghiera e vestita d'oro con il mantello d'ermellino, si distingue la stessa personificazione di Venezia.
Nel terzo riquadro, a ricordare la tradizione musicale e canora dell'istituto, un coro di angeli canta e suona in giubilo (fig. 96), accompagnati da un grande organo.

The central panel, the largest of the three, describes the construction of the Derelitti Church and its dedication to Mary. In this section, Saint Jerome Miani appears in front of the church on the right-hand side, while in the background we can see the nearby Campo Santi Giovanni e Paolo (fig. 100); on top appears the light figure of Mary surrounded by countless angels, while on bottom is a crowd of Venetian citizens. Among them, the personification of Venice itself is recognisable, kneeling in prayer and wearing a gold dress and an ermine cape (fig. 101).
In the third sector, so as to remember the musical and singing tradition of the institute, a choir of angels sings and plays in jubilation (fig. 96), accompanied by a big organ.

I 450 metri quadrati di soffitto vennero trattati dal Cherubini con visione settecentesca, senz'altro ispirandosi alla miglior tradizione roccocò veneziana e in fattispecie al Tiepolo, così da omologare il proprio intervento con gli arredi più antichi della chiesa.

Cherubini treated the 450 square metres of the ceiling with an 18th-century vision, no doubt inspired to the best Venetian Rococo tradition and especially to Tiepolo, in order to balance his intervention with the oldest furniture style in the church.

Pagina opposta: fig. 100 (in alto) e fig. 101 (in basso) dettagli del riquadro centrale del soffitto dopo il restauro. Si notano il vescovo benedicente di fronte alla chiesa di Santi Giovanni e Paolo e al monumento equestre di Bartolomeo Colleoni. In basso, la folla di oranti con al centro la personificazione di Venezia in vesti dorate e manto d'ermellino.

Opposite page: fig. 100 (top) and fig. 101 (bottom) details of the central scene of the ceiling after restoration. We notice the blessing bishop in front of St. John and Paul's Church and of the equestrian monument to Bartolomeo Colleoni. Below is the praying crowd, with the personification of Venice in the middle, dressed in gold and wearing an ermine cape.

La tecnica esecutiva, indagata con analisi scientifiche, risulta al contrario essere un esperimento personale e originale, senza precedenti. La pittura è stata realizzata a secco, su di un intonaco preparato con una stesura di calce e ocra. In particolare, al di sopra del fondo ocra il pittore stese uno strato di legante proteico su cui sviluppò il disegno preparatorio riportato con la tecnica della quadratura. L'ultimo strato corrisponde alla pellicola pittorica visibile, che è costituita da colori in gran parte di origine artificiale, legati a calce (figg. 97, 98, 99). Tale preparazione della pittura ha probabilmente reso possibile l'effetto ad "acquerello" che caratterizza la stesura molto rapida e sommaria dell'opera.

His technique instead, investigated with scientific analysis, turns out to be an unprecedented, personal and original experiment. The painting was applied dry on a plaster prepared with a layer of lime and ochre. In particular, above the ochre ground, the painter spread a layer of a protein-based binder, where he developed the preparatory drawing, transferred with the technique of quadrature. The last layer corresponds to the visible pictorial film, which is formed by colours, largely of artificial origin, bounded with lime (figs. 97, 98, 99). This kind of ground of the painting probably made possible the "watercolour" effect which features the very quick and summary brushworks of the work.

Conservazione e restauro

Tra i maggiori fenomeni di degrado riscontrabili nel soffitto, oltre a un generale oscuramento della superficie dovuto a polvere e nero fumo, si devono ricordare gli interventi precedenti di restauro. In alcuni di questi, datati agli anni Settanta, si erano rifatti interi tratti del soffitto, in quando esso aveva accusato gravi problemi di infiltrazioni d'acqua meteorica. Pertanto, per celare il cattivo stato di conservazione dell'opera, più della metà della superficie pittorica originale era stata ridipinta, anche con qualche integrazione di fantasia.
Le infiltrazioni d'acqua dovute ai problemi della copertura avevano causato la formazione di macchie biancastre e la comparsa di incrostazioni saline. Erano oltre a ciò riscontrabili molti sollevamenti e distacchi degli strati di intonaco, accanto a fessurazioni dovute all'assestamento della costruzione stessa.

Conservation and restoration

Among the major causes of degradation found in the ceiling, besides a general darkening of the surface due to dust and black smoke, we should remember some previous restoration works. In some of these, dating from the 1970s, entire sections of the ceiling were remade, when the roofing accused serious problems of meteoric water infiltration. In addition, in order to conceal the bad state of conservation of the work, more than half of the original painted surface had been repainted, with some integration made from whole cloth.
Water infiltration instigated by problems of the coverage had caused formation of whitish spots and appearance of salt crusts. Many loose and detached areas were also found on the plaster, as well as cracks caused by settling of the building itself.

L'intervento è stato eseguito come segue (fig. 103):

The restoration was performed as follows (fig. 103):

Preconsolidamento generale della pellicola pittorica: le aree che presentavano problemi di polverizzazione sono state trattate con un aggregante superficiale a base di resina fluorurata, mentre quelle caratterizzate da esfoliazioni e sollevamenti sono state consolidate con la resina acrilica in emulsione acquosa *Primal B60A* al 5% supportata da carta giapponese, previa applicazione di una miscela d'acqua e alcool per favorirne la penetrazione.

Pre-consolidation of the paint layer*: areas that had pulverization problems were treated with a surface aggregator based on fluorine resin, while those parts characterized by exfoliation and raisings were consolidated with acrylic resin emulsion* Primal B60A, *5% supported from Japanese paper, after the application of a mixture of water and alcohol, in order to help its penetration.*

Fig. 102 Ritocco pittorico con colori acquerelli.

Fig. 102 Retouching with watercolours.

Pulitura della superficie pittorica: in primo luogo si sono pulite meccanicamente le superfici monocrome con spugne sintetiche (*Wishab*), e poi con spugne di tipo *Spontex* imbevute d'acqua. In secondo luogo, si sono rimosse le ampie e deteriorate ridipinture ad acrilico con solventi organici. Infine, dove necessario, sono stati eseguiti degli impacchi d'acqua demineralizzata supportata da carta giapponese.

Stacco e ricollocazione delle porzioni sollevate: i rigonfiamenti della superficie dipinta - in corrispondenza dei chiodi d'ancoraggio dell'intonaco alla copertura lignea - sono stati staccati tramite l'uso di carta giapponese e resina acrilica *Paraloid B72*. Dopo aver trattato i chiodi ossidati con del convertitore e averli protetti con *Paraloid B72*, al fine di riposizionare le porzioni d'intonaco correttamente si è realizzata una stuccatura a base di calce idraulica e farina fossile (1:2) sulla quale adagiare il frammento.

Rimozione delle stuccature a base di gesso e di quelle non più funzionali.

Consolidamento dei vuoti dell'intonaco tramite iniezioni di malta fluida a base di calce idraulica caricata di farina fossile a basso peso specifico (1:2) e addizionata di resina acrilica (*Primal B60A*) al 3%.

Stuccatura delle lacune con malte a base di calce aerea e polvere di pietra.

Cleaning of the painted surface*: first, monochromatic surfaces were cleaned mechanically by synthetic sponges (Wishab), then washed with water by sponges (Spontex). Secondly, the large and deteriorated acrylic overpainting were removed with organic solvents. In the end, demineralized water compresses supported by Japanese paper were applied where necessary.*

Detachment and replacement of the raised portions*: the bulges of the painted surface – in correspondence to the anchor nails of the plaster to the wood coverage - were removed through the use of Japanese paper and acrylic resin* Paraloid B72*. After treating the oxidized nails with a converter and protecting them with* Paraloid B72*, in order to reposition the portions of plaster properly, some grout of hydraulic lime and diatomaceous earth (1:2) was made, on which the fragment was laid.*

Removal of the *chalk-based and no longer functional* grouts.

Consolidation of the empty plaster *by injections of grout based on hydraulic lime, charged with diatomaceous of low specific weight (1:2), with the addition of acrylic resin (3% Primal B60A).*

Filling of the losses *with mortar made of lime and stone dust.*

Fig. 103 Il soffitto dipinto della chiesa, dopo il restauro.

Fig. 103 The church ceiling, after restoration.

Reintegrazione pittorica con colori ad acquerello. Le abrasioni sono state ritoccate con delle velature, mentre le lacune di neoformazione sono state colmate con la tecnica del tratteggio al fine di assicurare la riconoscibilità dell'intervento di restauro (fig. 102).

Retouching of the painted surface with watercolours. *The abrasions were replenished with glazes, while the newly formed losses were filled with the hatching technique in order to guarantee recognisability (fig. 102).*

Alta Sorveglianza: Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio, e il Patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Venezia e Laguna
Restauratori e insegnanti: Susanna Brocchetto, Raffaella Portieri, Damiana Magris
Con la partecipazione di: IRE – Istituto di Ricovero e di Educazione di Venezia, Silvia Lunardon
Allievi: Maela Angelino, Meir Avrahami, Emilia Barichello, Marco Benetti, Lara Bertoni, Dario Bianco, Francesca Bizzotto, Verena Codognotto, Marta Dal Cin, Elisabetta Fedato, Morena Gasparin, Sonia Cristina Gobbo, Giorgia Gritti, Ruty Levethal, Vadim Mardehajov, Nedda Moretto, Chiara Pacagnella, Pablo Pelech, Tania Perin.

High Supervision: *Superintendency for Architectural and Landscape Heritage, and historical, artistic and demoethnoanthropological Heritage of Venice and its Lagoon*
Restorers and teachers: *Raffaella Portieri, Damiana Magris, Susanna Brocchetto*
With collaboration from: *IRE – Istituto di Ricovero e di Educazione di Venezia, Silvia Lunardon*
Students: *Maela Angelino, Meir Avrahami, Emilia Barichello, Marco Benetti, Lara Bertoni, Dario Bianco, Francesca Bizzotto, Verena Codognotto, Marta Dal Cin, Elisabetta Fedato, Morena Gasparin, Sonia Cristina Gobbo, Giorgia Gritti, Ruty Levethal, Vadim Mardehajov, Nedda Moretto, Chiara Pacagnella, Pablo Pelech, Tania Perin.*

Nota: il 4 maggio 2010 nei pressi della chiesa di Santa Maria dei Derelitti si sviluppò un incendio. Esso ha parzialmente compromesso il dipinto restaurato dall'IVBC, che risulta oggi annerito.

Note: *On May 4th 2010 near the Church of Santa Maria dei Derelitti a fire broke out. It partially compromised the painting restored by the IVBC, which is now blackened.*

Bibliografia essenziale/ *Essential bibliography*

GIUSEPPE BIANCHINI, *La Chiesa di S. Maria dei derelitti detta l'Ospedaletto in Venezia, Padova*, Fratelli Drucker, 1897
ACHILLE BOSISIO, *L'Ospedaletto e la Chiesa di S. Maria dei Derelitti in Venezia*, Venezia, Tip. commerciale, 1963
La chiesa di Santa Maria dei Derelitti della casa di ricovero, Venezia, Tip. Orfanstrosio di Antonio Pellizzato, 1907
La fabbrica dei colori, Roma, il Bagatto ed., 1986
GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste, ed. Lint, 1974
SILVIA LUNARDON, GIUSEPPE ELLERO, *Guida all'Ospedaletto. Itinerario storico, artistico e musicale della chiesa e ospedale dei Derelitti*, Venezia, IRE, 2005
CORRADO MALTESE, *I supporti nelle arti pittoriche: storia, tecnica, restauro*, vol. 1, Milano, Mursia ed., 1990, pp. 93-98
FILIPPO PEDROCCO, TERISIO PIGNATTI, *Giambattista Tiepolo. Itinerari veneziani*, Venezia, Canal & Stamperia ed., 1996
GIUSEPPE MARIA PILO, *La chiesa dello "Spedaletto"*, in "Venezia", 1980
CLAUDIA ALLIATA DI VILLAFRANCA, *Restauro dei dipinti e tecniche pittoriche*, Palermo, Quattrosoli ed., 1997
PAOLO MORA, LAURA MORA, PAUL PHILIPPOT, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna, Ed. Compositori, 1999
GIOVANNI DISTEFANO, LEOPOLDO PIETRAGNOLI, *Profili veneziani del novecento*, vol. 3, Venezia Lido, Supernova ed., 2000
Giuseppe Cherubini. Ancona 1867 - Venezia 1960, Venezia Lido, Supernova ed., 2000
DAVIDE ANTOLINI, *Quattro tecniche pittoriche. Argomenti di acquerello acrilico olio tempera con glossario*, Verona, Libreria ed. La Prosivendola, 2001

Altri interventi di restauro

Other restoration works

Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

Lavori di restauro effettuati:

- ✓ sarcofago lapideo di Nicolò Lion, secolo XIV (2009/2010), fig. 104
- ✓ statue lapidee della Sala del Capitolo (2009/2010), fig. 105

Basilica of Glorious Saint Mary of the Frari

Restoration works carried out:

- ✓ *stone sarcophagus of Nicholas Lion, 14th century (2009/2010), fig. 104*
- ✓ *stone statues of the Chapter Hall (2009/2010), fig. 105*

104

105

Chiesa di Ognissanti

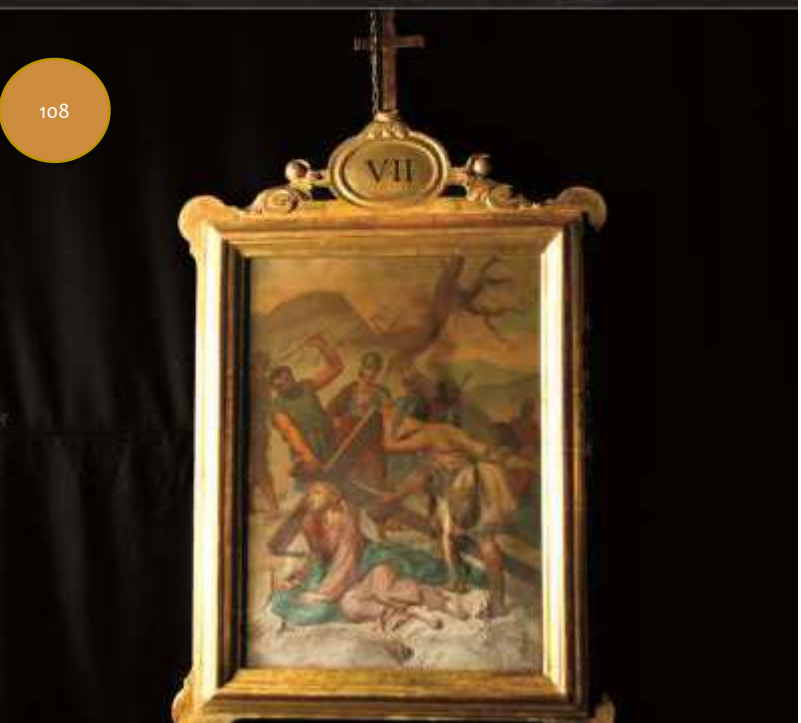
Lavori di restauro effettuati:

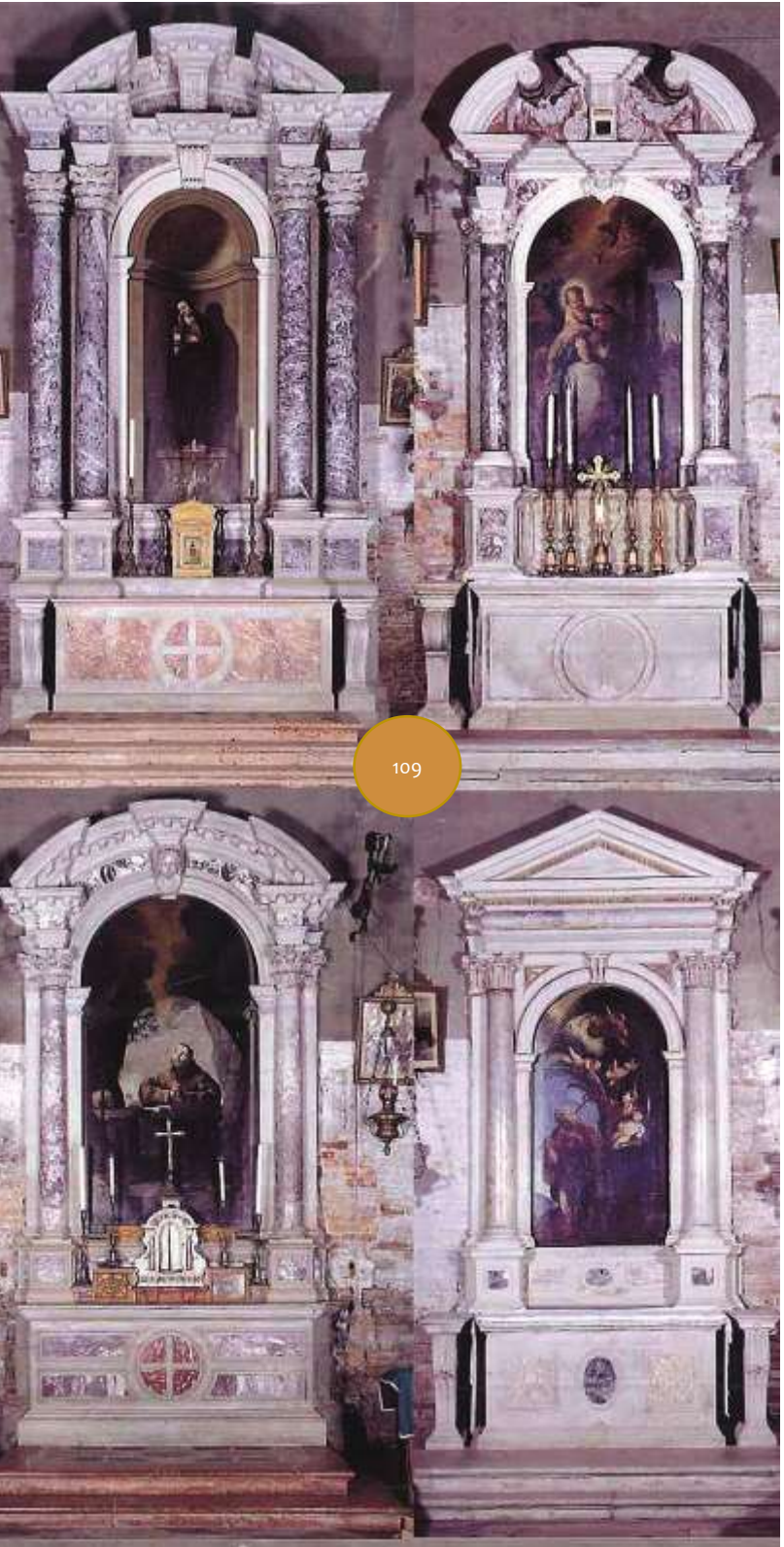
- ✓ baldacchino in legno policromo del XVIII secolo (2008), fig. 106
- ✓ cornici lignee dorate e intagliate del secolo XIX (2008)
- ✓ dipinto ad olio su tela del XVI secolo con cornice lignea (2008)
- ✓ una fruttiera scolpita in legno laccato e dorato del XVI secolo (2008), fig. 107
- ✓ scrigno in legno policromo dorato del XVIII secolo (2008)
- ✓ *Via Crucis* ottocentesca su carta stampata dipinta (2008), fig. 108
- ✓ altari lapidei e marmorei della *Beata Vergine*, della *Visitazione*, dell'*Annunziata* e della *Resurrezione*, secolo XVI (2000), fig. 109
- ✓ urna funeraria lapidea di Jacopo Duodo del XVI secolo (1999-2000), fig. 110

106

107

108





109

110

All Saints' Church

Restoration works carried out:

- ✓ *polychromed wood canopy, 18th century (2008), fig. 106*
- ✓ *gilded and carved wood frames, 19th century (2008)*
- ✓ *oil painting on canvas with wooden frame, 16th century (2008)*
- ✓ *fruit bowl in lacquered and gilded carved wood, 16th century (2008)*
- ✓ *wooden polychrome and gilded casket, 18th century (2008), fig. 107*
- ✓ Station of the Cross *on painted printed paper, 19th century (2008), fig. 108*
- ✓ *stone and marble altars of the Blessed Virgin, the Visitation, the Annunciation and the Resurrection, 16th century (2000), fig. 109*
- ✓ *stone funerary urn of Jacopo Duodo, 16th century (1999-2000), fig. 110*

101

112

113

Chiesa di San Canciano

Lavori di restauro effettuati:

- ✓ asta processionale in legno policromo dorato raffigurante la Pietà con angelo, XVII secolo (2011)
- ✓ asta processionale in legno policromo raffigurante *San Luigi Gonzaga*, 1855 (2011)
- ✓ dipinto ad olio su tela *Madonna Addolorata* del XVII secolo (2011), fig. 111
- ✓ dipinto ad olio su tela *Madonna del Sacro Cuore* del XIX secolo (2011), fig. 112
- ✓ dipinto ad olio su tela *Sacro Cuore di Gesù* del XIX secolo (2011)
- ✓ scultura lignea dorata raffigurante un putto, secolo XVIII (2011), fig. 113
- ✓ dipinto ad olio su tela *Madonna con Bambino* del XVI secolo (2008)

St. Cantianius's Church

Restoration works carried out:

- ✓ *polychrome gilded wooden processional pole representing the Pietà with angel, 17th century (2011)*
- ✓ *polychrome wooden processional pole representing St. Louis Gonzaga, 1855 (2011)*
- ✓ *oil painting on canvas "Lady of Sorrows", 17th century (2011), fig. 111*
- ✓ *oil painting on canvas "Lady of the Sacred Heart", 19th century (2011), fig. 112*
- ✓ *oil painting on canvas "Sacred Heart", 19th century (2011)*
- ✓ *gilded wooden sculpture representing a putto, 18th century (2011), fig. 113*
- ✓ *oil painting on canvas "Madonna and Child", 16th century (2008)*

Chiesa di San Giovanni Evangelista

Lavori di restauro effettuati:

- ✓ candelabri laccati e dorati del XVIII secolo (2011), fig. 114
- ✓ crocifisso ligneo intagliato e dorato del XVIII secolo (2011), fig. 115
- ✓ sgabello in legno intagliato e dorato del XVIII secolo (2006/2007)

St. John the Evangelist's Church

Restoration works carried out:

- ✓ *lacquered and gilded candelabra, 18th century (2011), fig. 114*
- ✓ *carved and gilded wooden crucifix, 18th century (2011), fig. 115*
- ✓ *carved and gilded wood stool, 18th century (2006/2007)*

116

Chiesa di San Simeon Grande

Restauro di un dipinto ad olio su tela “Ritratto di Prelato” del XVII secolo (2011), fig. 116

Chiesa di Sant’Andrea

Restauro di dipinti ad olio su tela raffiguranti *Il Cristo benedicente* e *San Giovanni Evangelista* del secolo XVI (2007/2008), figg. 117, 118

117

St. Simon’s the Great Church

Restoration of the oil painting on canvas "Portrait of a prelate”, 17th century (2011), fig. 116

St. Andrew’s Church

Restoration of the oil paintings on canvas depicting “The Blessing Christ” and “St. John the Evangelist”, 16th century (2007/2008), figs. 117, 118

118

119

120

Chiesa di Santa Maria del Carmelo

Restauro del portale lapideo della facciata maggiore, secolo XVIII (2009), figg. 119, 120

Chiesa di Santa Maria della Pietà

Lavori di restauro effettuati:

- ✓ torciere lignee intagliate e dorate del XVIII secolo (2005)
- ✓ insegna processionale in legno dorato (2005), fig. 121

121

Lady of Carmel's Church

Restoration of the stone door on the main facade, 18th century (2009), figs. 119, 120

Saint Mary of Piety's Church

Restoration works carried out:

- ✓ *carved and gilded wood candelabra, 18th century (2005)*
- ✓ *gilded-wood processional insignia (2005), fig. 121*

122

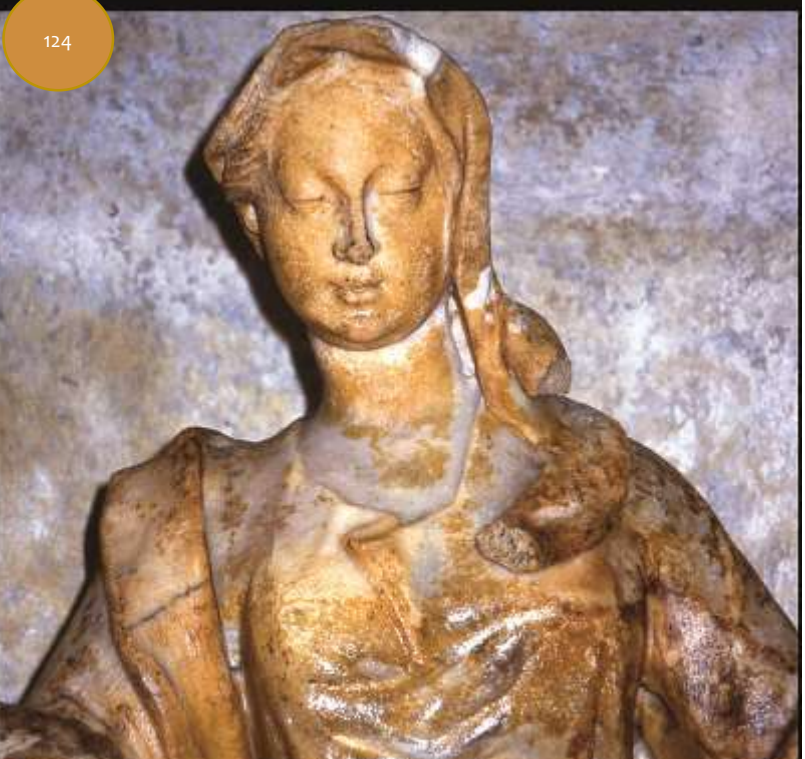
Convento della Chiesa di Santa Maria di Nazareth

Restauro del dipinto ad olio su tela *L'Annunciazione*, secolo XVI (2010), fig. 122

123

Deposito della Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio e il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico di Venezia e Laguna

Restauro di uno stacco di affresco raffigurante *Mercurio insegna a leggere a Cupido* del secolo XIX (2006), fig. 123



124

Salizada San Provolo (sestiere di Castello)

Restauro della scultura lapidea devozionale della Madonna posta in un'edicola (2002), fig. 124

St. Mary of Nazareth's Convent

Restoration of the oil painting on canvas "Annunciation", 16th century (2010), fig. 122

Depository of the Superintendency for the architectural and landscape Heritage and for the historical, artistic and demoethnoantropologic Heritage of Venice and its Lagoon

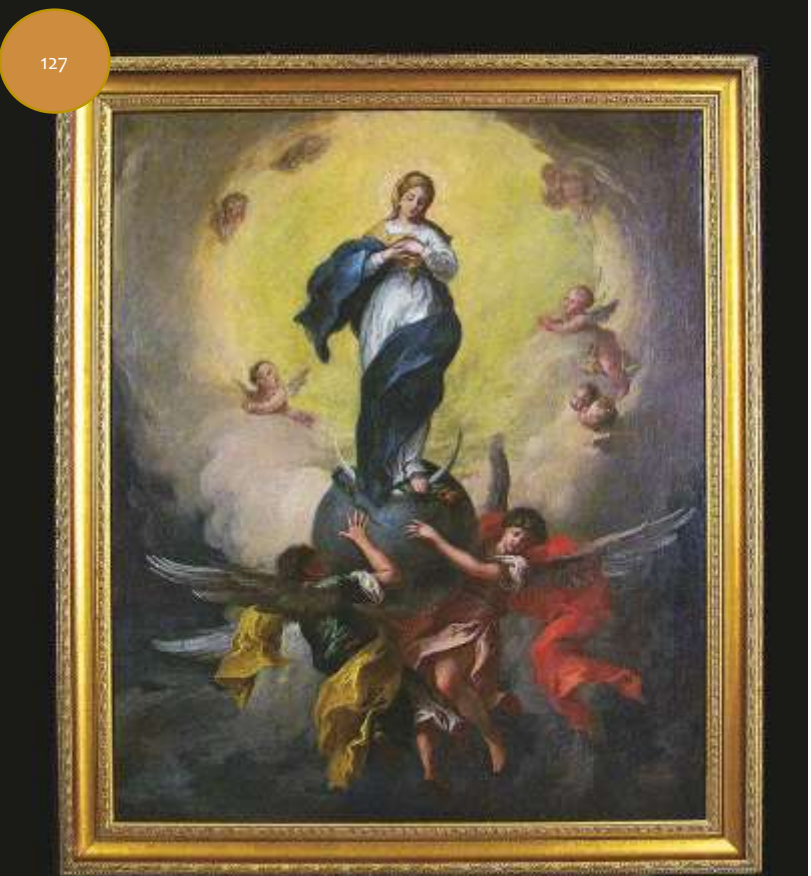
Restoration of a fresco stacco depicting "Mercury teaching Cupid to read", 19th century (2006), fig. 123

Salizada San Provolo (Castello district)

Restoration of the devotional stone sculpture of the Madonna, placed in an aedicule (2002), fig. 124

125

126


127

Palazzo Corner Mocenigo

Lavori di restauro effettuati:

- ✓ dipinto ad olio su tela *Annunciazione*, secolo XVII (2006/2007), fig. 125
- ✓ dipinto ad olio su tela *Cristo portacroce*, secolo XVI (2006/2007), fig. 126
- ✓ dipinto ad olio su tela *Immacolata concezione*, secolo XIX (2006/2007), fig. 127
- ✓ dipinti ad olio su tela *Santi Rocco e Giacomo* e *Santi Nicola e Marco,* secolo XVIII (2006/2007)
- ✓ dipinto ad olio su tela *Tobiolo e l'angelo*, secolo XVI (2006/2007)

Palazzo Corner Mocenigo

Restoration works carried out:

- ✓ *oil painting on canvas "The Annunciation", 17th century (2006/2007), fig. 125*
- ✓ *oil painting on canvas "Christ carrying the cross", 16th century (2006/2007), fig. 126*
- ✓ *oil painting on canvas "Immaculate Conception", 19th century (2006/2007), fig. 127*
- ✓ *oil paintings on canvas "Saints Rocco and James" and "Saints Nicholas and Mark", 18th century (2006/2007)*
- ✓ *oil painting on canvas "Tobias and the angel", 16th century (2006/2007)*

Indice / *Index*

Introduzione 4

Palazzo Ducale 8

Il contesto 10

Restauro della Cappella dogale 11

Restauro dell'Anticappella dogale 20

Depositorio della Soprintendenza speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare: manutenzione straordinaria e catalogazione 27

Chiesa di Santa Maria del Rosario (Gesuati) 36

Il contesto 38

Restauro degli altari, degli elementi lapidei e dell'apparato scultoreo di Morlaiter 39

Restauro della cantoria lignea 46

Restauro del crocifisso ligneo policromo 52

Chiesa e Scuola Grande di San Giovanni Evangelista 58

Il contesto – La chiesa 60

Restauro della cappella maggiore 61

Restauro delle sculture lapidee presbiteriali 66

Restauro della cappella di Lourdes 71

Il contesto – La Scuola 77

Restauro dei dipinti di Guarana sul soffitto della Sala del Vecchio Archivio 78

Chiesa di San Pantalon 84

Il contesto 86

Restauro della cappella della Santa Casa di Loreto 87

Chiesa di Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto) 96

Il contesto 98

Restauro dei dipinti murali di Giuseppe Cherubini sul soffitto della chiesa 99

Altri interventi di restauro 106

Introduction 4

Doge's Palace 8

The context 10

Restoration of the Doge's Chapel 11

Restoration of the Doge's Antichapel 20

Depository of the Superintendency for the historical, artistic and ethno-anthropological heritage and for the Pole of museums of Venice and the municipalities of its Lagoon: emergency maintenance and cataloguing 27

St. Mary of the Rosary's Church (Gesuati) 36

The context 38

Restoration of the altars, stone elements and sculptural apparatus by Morlaiter 39

Restoration of the wooden choir balcony 46

Restoration of the polychromed wooden Crucifix 52

St. John the Evangelist's Church and Scuola Grande 58

The context – The church 60

Restoration of the main chapel 61

Restoration of the presbyterial stone sculptures 66

Restoration of the Chapel of Lourdes 71

The context – The Scuola 77

Restoration of the paintings by Guarana on the ceiling of the Old Archive Hall 78

St. Pantaleon's Church 84

The context 86

Restoration of the chapel of the Holy House of Loreto 87

Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto) Church 96

The context 98

Restoration of the mural paintings by Giuseppe Cherubini on the church ceiling 99

Other interventions of restoration 106