

PITTURA SU LAPIDEO
CORSO PER TECNICO DEL RESTAURO DI BENI CULTURALI
DGR 1559 DEL 31.07.2012

FRANCESCA BONATO

Relatore: LAURA MARTINI

Correlatore: PAOLO BENSI

INDICE

INTRODUZIONE

- 1. Introduzione alla tecnica**
- 2. Pittura su sculture lapidee**
- 3. Pittura su lastre lapidee**
- 4. Pietre maggiormente utilizzate**
- 5. Danni e degradi di questa tecnica**
- 6. Composizione chimica dei leganti e dei pigmenti maggiormente utilizzati in questa tecnica**
- 7. Chiesa di San Francesco della vigna**
 - 7.1. Storia**
 - 7.2. Accenno ai restauri della chiesa degli ultimi due secoli**
 - 7.3. Descrizione della chiesa**
 - 7.4. Cappelle**
 - 7.5. Cappella Grimani**
 - 7.6. Analisi tematica della cappella**
 - 7.7. Giovanni Grimani**
 - 7.8. Gianbattista Franco**
 - 7.9. Federico Zuccari**
 - 7.10 Restauri cappella e opera**
 - 7.11 Composizione dei pigmenti rilevati dai campioni**
 - 7.12 Stato conservazione**

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Il tema che ho deciso di affrontare per la mia tesi è incentrato sulla tecnica della pittura a olio su pietra che ebbe grande diffusione nell'intera penisola italiana fin dall'epoca romana.

Questa tecnica può comprendere l'utilizzo di due tipologie di supporto lapideo: da un lato elementi architettonici e scultorei dall'altro lastre marmoree.

Per quanto riguarda il primo tipo di supporto lapideo, vedremo che questa tecnica di pittura si sviluppò fin dal V secolo a.C. per fini decorativi e consisteva nella stesura di uno strato, chiamato dai latini *circumlatio*, che fungeva sia da protettivo per il materiale sia come mezzo per rendere il materiale altrimenti povero apparentemente più prezioso.

Questa tecnica di decorazione rimase in auge fino all'età classica (XV sec.), periodo in cui cambiò la visione di architettura e statuaria antiche e moderne, preferendo quindi all'utilizzo della policromia una bicromia in bianco e in nero.

A partire dal 1500 si cominciò ad utilizzare la tecnica della pittura a olio su lastre di marmo, anche molto pregiate, su cui l'artista applicava il colore in seguito alla stesura di una preparazione contenente olio miscelato a un pigmento che variava in base al luogo e alla struttura del materiale.

In base alla documentazione esaminata la tecnica usata su supporto marmoreo può essere distinta in due filoni, il primo in cui si sfruttavano i fondi scuri di marmi neri come la pietra di paragone e la lavagna, l'altro invece, che si può ritrovare prevalentemente a Firenze, sfruttava le pietre dure.

Questa "variante" della tecnica finì per estinguersi attorno alla prima metà del 1600. La breve durata e il limitato utilizzo della tecnica a pochi centri ne hanno compromesso la documentazione.

Alcuni pensano che la tecnica cadde in disuso per la fragilità del supporto utilizzato, è vero infatti che molte opere nel trasporto dall'artista al committente potevano rompersi considerando soprattutto le lastre di grandi dimensioni usate come pale d'altare. Altri pensano, invece, che la ragione sia dovuta al fatto che questa tecnica sia nata semplicemente come appoggio allo stile dell'epoca e non è stata capace di evolversi. Altri ancora invece ritengono che essa cadde in disuso poiché, nonostante i presupposti alti di conservazione che prometteva, le opere dimostravano, anche in poco tempo, ingenti problematiche di degrado dovute prevalentemente al rapporto dell'opera con l'umidità. Come esempio di questa tecnica in ambiente Veneto, ma soprattutto in ambiente lagunare, parlerò del dipinto su pietra, che recenti studi sembrano aver dimostrato essere un calcare compatto, dell'Adorazione dei Magi esposto nella cappella Grimani a San Francesco della Vigna. Esporrò oltre che la ragione della commissione di quest'opera e la sua storia anche il suo stato di conservazione in seguito all'ultimo restauro del 1997 e ai precedenti restauri.

PITTURA SU PIETRA

1. Introduzione alla tecnica

Per pittura su materiale lapideo si intende la decorazione pittorica effettuata su sculture lapidee o su lastre lapidee precedentemente lavorate e raffinate, usate come supporto in sostituzione del legno o della tela o di altri supporti minori.

Adesso procederò ad analizzare nello specifico le due modalità di esecuzione di questa tecnica in relazione ai tipi di supporti.

2. Pittura su sculture lapidee

Questa tecnica di rifinitura, usata fin dall'antichità, fungeva da ulteriore decorazione agli apparati architettonici e scultorei.

La documentazione riguardante questa tecnica applicata su sculture lapidee è molto vasta e risalente anche all'antichità in cui, specialmente in età classica ed ellenistica, si era soliti coprire le superfici con un sottile strato di intonaco per poi dipingere sopra di esso.

Non esiste una datazione certa circa il momento storico in cui tale pratica ebbe inizio.

Dai reperti ritrovati si sa infatti che a partire dal V secolo a.C. era diventata consueta la pratica di stendere sulle superfici scolpite e lisciate la *gànosis*¹ usata dagli scultori greci per dare alle sculture di marmo una patina dorata se il materiale era prezioso oppure come base per preparare il manufatto, realizzato in questo caso con materiali meno pregiati, a un'eventuale decorazione policroma sopra la quale si sarebbe comunque steso uno strato di ganosis.



Tempio greco di Zeus e Olimpia
tempio



Ricostruzione al computer della ganosis del
tempio greco di Zeus e Olimpia

¹ Dal greco *gánōsis* in latino *circumlutio*, il rendere lucente, miscela a base di olio e cera

Dal III secolo a.C. sono documentate realizzazioni di opere scultoree con marmi di grana e colore diversi dai secoli precedenti si ipotizza che queste sculture non dovessero contenere la policromia, poiché l'esecuzione di questa tecnica avrebbe cancellato tonalità e grana del materiale.



Torso scoperto vicino alla Curia Iulia, forse una statua imperiale di Traiano o Adriano, esposto nella Curia, III secolo

Il primo a datare questa tecnica é Plinio il vecchio(I d.C.) nel suo scritto *Naturalis Historia*² nel libro XXXV dove scrive: " *Non placent iam abaci nec spatia montes in cubiculo dilatantia: coepimus et lapide pingere. hoc Claudii principatu inventum, Neronis vero maculas, quae non essent in crustis, inserendo unitatem variare, ut ovatus esset Numidicus, ut purpura distingueretur Synnadicus, qualiter illos nasci optassent deliciae*"³ in questo passaggio riferendosi a questa tecnica pone come suo inizio l'epoca dell'impero di Claudio (I secolo a.C.), periodo però posteriore rispetto alla datazione dei ritrovamenti con tracce di questa tecnica che appunto risalgono al V secolo.

Del periodo tardo romano e alto medievale ci è giunto solo uno scritto che riunisce in un unico compendio le tecniche artistiche e artigianali su come ottenere un' opera d'arte da un pezzo di marmo grezzo. Il testo pervenutoci è "*Eraclio*"⁴ in questa opera viene descritta la tecnica di pittura su pietra applicata solo laddove il materiale utilizzato non era prezioso e in particolare si descrive l'utilizzo di una preparazione con due o tre strati di biacca a olio su cui dipingere con colori ad olio, allo scopo di ottenere "una superficie quanto più possibile omogenea e liscia poco porosa e per nulla assorbente".

² Plinio, *Naturalis Historia* (I d.C.) a cura di Ferri, Roma , Palombi, 1946

³ Traduzione del paragrafo tre del libro XXXV di *Naturalis Historia* di Plinio: "Ormai non piacciono i pannelli ne spazi che distendono montagne in una stanza: cominciamo a dipingere anche su pietra. Questo scoperto durante il principato di Claudio, invece in quello di Nerone variare i mosaici, che non erano sui rivestimenti, con l'inserire uniformità, affinché ci fosse l'ovolutura numidica, cosicché si distinguesse la porpora sinnadica, come le raffinatezze avrebbero desiderato che quelli fossero".

⁴ Eraclio,(X-XIII) "*De coloribus et artibus romanorum*" il cui autore principale è un anonimo che poteva essere o un frate o un laico che lavorava in una bottega di artisti, ma sappiamo che in seguito fu manipolato da altri esperti.



Ritratto della donna prigioniera Ravenna san vitale capitelli e pulvini

In età gotica la policromia ebbe un rinnovato impulso ,come documentano gli studi sui materiali e le fonti dirette dell'epoca.



Arnolfo di Cambio, *Assetata* (1277-1281), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Cennino Cennini nel suo libro *Il libro dell'arte*⁵ (XV sec d.C.) nei capitoli LXXXVIII e nel LXXXVIII riassume l'intera tradizione tecnica medievale consigliando di dipingere sulla pietra con colori macinati a olio di lino specificando inoltre che prima di stendere la preparazione, dove possibile, si era soliti stendere uno strato di colla direttamente sulla pietra per chiudere le porosità. La problematica della preparazione del supporto ma soprattutto della preparazione dei colori, verrà ripreso nel XVI secolo da due manoscritti di anonimi: il primo testo è *Segreti diversi*⁶ il quale dice: "et quando tu dipingi con azzurro, in fresco cioè sul muro et tu voglia che mantenga il colore et non riventi nero come comunemente fanno gli azzurri , temperalo col latteo sia di capra o d'altro non importa. Hoc habui a Magistro Andrea de Salerno".

Il secondo testo è *Ricette per fare ogni sorta di colore*⁷ il quale dice: "per far restare i colori a fresco si devono stemperare col latte, e ciò riesce benissimo, massime ne smalti ne smaltini".

In generale comunque le preparazioni che contengono un legante proteico (colla) questo stesso viene usato come medium per i colori; se invece la preparazione contiene biacca e olio il legante per i colori sarà l'olio.

⁵ Cennini, C. *Il libro dell'arte*(fine XIVsec.) a cura di F. Tempesti, Milano, Longanesi, 1975

⁶ Anonimo, *Segreti diversi* (XVI sec.) in Merrifield, M.P.,op. cit. vol. II, p. 619

⁷ Anonimo, *Ricette per fare ogni sorta di colore* (XVI-XVII sec.) in Merrifield, M.P.,op. cit. vol. II, p. 669

La preparazione con il legante proteico risulta comunque di utilizzo abbastanza tardo, non prima del XIII secolo, e quindi successivo alla preparazione oleosa; infatti i leganti contenenti caseina (latte) non si trovano citati nei trattati medievali e rinascimentali fatta eccezione per i due manoscritti sopracitati che consigliano il latte come tempera per i pigmenti blu da usare a fresco.

La tavolozza degli artisti, cioè i colori che i pittori preferibilmente utilizzavano, che lavoravano con questa tecnica era ridotta all'essenziale: in età medioevale si usavano come bianco la biacca, come rossi si potevano trovare minio di piombo, cinabro, ocre rossa, per i bruni si usavano ocre scure, per i gialli le ocre chiare, tra i verdi si usava la malachite, verdemare, gli azzurri sono oltremare e azzurrite.

Lo studio dei pigmenti usati dai pittori medioevali ha rilevato un limitato uso di gialli dovuto probabilmente all'utilizzo dell'oro al posto del giallo.

Dal XVII secolo inoltre compaiono sempre maggiori ricette sulla doratura dei materiali lapidei ma vanno scomparendo le ricette sulla pittura su pietra.

Per quanto riguarda la manutenzione di questi manufatti fin dal IV secolo a.C. si rimuoveva la gànosis, poiché tale "verniciature" subiva un degrado (alterazione cromatica, tendeva infatti all'ingiallimento) a causa del continuo contatto con gli agenti atmosferici e quindi veniva sottoposta a Kosmesis.

Generalmente la Kosmesis era composta da un lavaggio con una soluzione contenente natron⁸ e frizioni con olio e cera il tutto veniva completato con la ristesura della ganosis.

Tuttavia la pulitura con la natron era una pulitura superficiale, per avere una pulitura che arrivava in profondità si usavano impacchi di cenere, calce impastata con sabbia un'altra metodologia era di una lisciva⁹ contenente acqua e cenere strofinata sulla superficie con degli stracci di lana compressi. L'interpretazione errata delle fonti l'abbandono alle intemperie in cui furono lasciati i reperti dell'antichità, nonché le eccessive puliture a cui furono sottoposte le sculture nelle collezioni pubbliche e private, hanno portato a negare per secoli l'esistenza del colore nell'architettura antica.

Se fino al XV secolo la policromia veniva ancora reintegrata, è con il classicismo che s'iniziò a vedere l'arte antica in bianco e nero.

⁸ minerale che si forma nelle zone salmastre per evaporazione dell'acqua

⁹ Soluzione alcalina contenente idrossido di sodio chiamato anche soda caustica

3. Pittura su lastre lapidee

Fonti della tecnica

La pittura su pietra usata come supporto mobile viene considerata un inedito della storia dell'arte, infatti vi sono poche notizie ricavabili dalle fonti storico-artistiche, lacune causate soprattutto dalla scarsa attenzione prestata all'aspetto tecnico operativo della pittura.

La letteratura riguardante la pittura su lastra lapidea è molto scarsa: i primi accenni di un'analisi critica della tecnica dell'opera si hanno solo a partire dalla fine degli anni cinquanta del secolo scorso con gli scritti di: Baltrusaitis¹⁰ nel 1957, Caillois¹¹ nel 1963, Marco Chiarini¹² nel 1970 che nei suoi studi si concentra prevalentemente nella produzione toscana e nella pittura di genere che si sviluppò in Italia nel XVII secolo, e infine Paolo Bensi¹³ che analizzò la pittura ad olio su muro e su supporti lapidei.

Nell'ultimo decennio la discussione sull'argomento si è intensificata ma i dati rinvenuti ad ogni modo non consentono un quadro storico organico.

Un punto di significativa svolta nella documentazione si ha con il Vasari nel "*Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*"¹⁴ dove afferma che Sebastiano del Piombo "Aveva cominciato un nuovo modo di colorire in pietra"¹⁵. A conferma di questo è stata ritrovata una lettera datata 1530 dove Vittorio Soranzo scrivendo a Pietro Bembo disse che questo pittore "ha trovato un segreto dipingere in marmo a olio bellissimo il quale farà la pittura poco meno che eterna" e che i colori "subito che sono asciutti si uniscono col marmo di maniera che quasi impietriscono"¹⁶. Vasari in questo scritto nella parte del "dipingere in pietra ad olio, e che pietre siano bone"¹⁷ (1550, XXIII) descrive con precisione il procedimento di preparazione del supporto normalmente praticato nella pittura su pietra partendo dal dividere la pietra in categorie: quelle a superficie liscia e compatta che necessitavano solo una mano di l'imprimitura e quelle a superficie ruvida e porosa che oltre l'imprimitura doveva anche essere precedentemente lavorata da una cazzuola infuocata.

In seguito alla lavorazione iniziale del supporto andava stesa un' IMPRIMITURA detta anche MESTICA composta da biacca con giallo di piombo e terre, consigliando inoltre di unire ai colori "un poco di vernice: perché, facendo questo, non accade poi verniciarla".

Sviluppo della tecnica

Nel periodo di massima espansione che va da metà XVI secolo fino ai primi del XVII secolo, i centri più rinomati per l'utilizzo di questa lavorazione furono Roma, Firenze e Verona, zone in cui si sviluppò una vera e propria moda tanto che fiorì il numero di artisti che temporaneamente sperimentò questa tecnica.

Le linee di sviluppo di questa tecnica furono due: da una parte la pittura praticata alla corte dei

¹⁰ J. Baltrusaitis *Aberration. Quatre essais sur la legend des formes*, Paris 1957 p 48

¹¹ R. Callois, "D'étranges délires de marbre", in *Connaissance des arts* 139, 1963, pp 36

¹² M. Chiarini, in *Pittura su pietra* 1970

¹³ P. Bensi, in *Le pitture murali, tecniche, problemi, conservazione*, 2000

¹⁴ Vasari, G., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti (1550-1568)* Firenze, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi Torino 1986

¹⁵ Vasari, G., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti (1550-1568)* Firenze, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi Torino 1986 pp 878)

¹⁶ Delle lettere da diversi Re et Principi et Cardinali et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte (Venezia, 1560 p. 110), cit. in Hirst, M., *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981, p. 124.

¹⁷ Vasari, G., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti (1550-1568)* Firenze, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi Torino 1986 pp 91-92

Medici in cui si sfruttava particolarmente la disponibilità di pietre dure; l'altra si sviluppava su fondi scuri usando come supporto o la pietra lavagna o la pietra di paragone.



Orazio Gentileschi olio su lapislazzuli, «Davide in contemplazione della testa di Golia»



Domenico Fetti Santa Maria Maddalena Penitente Paragone



Alessandro Turchi l'adorazione dei pastori, lavagna

Quest'ultimo filone si collegava alla moda dell'epoca che vedeva anche sui dipinti su tela l'utilizzo di preparazioni scure, dettata oltre che per un motivo estetico anche per la rapidità dell'esecuzione, questa potrebbe essere una delle motivazioni del rapido declino di questa tecnica.

Nel cinquecento le cause che portarono alla scelta di un supporto lapideo, piuttosto che di uno di legno o di tela, furono varie ma si possono riassumere principalmente in motivi dovuti alla conservazione, all'estetica e infine alla maggiore difficoltà di rubare tali opere d'arte.

Per quanto riguarda i motivi conservativi Vasari evidenzia come "la pietra non prosciuga, cioè non sorbisce quando fa la tavola e la tela, e si difende da tarli, il che non fa il legname¹⁸, il che significa che la pietra rispetto gli altri supporti fino ad allora maggiormente utilizzati (tele e tavole) rispondeva con maggiore resistenza alle variazioni di umidità, al fuoco e ai tarli che essendo insetti xilofagi non l'attaccano.

Per le ragioni di estetica veniva preferito questo tipo di supporto al legno o altro poiché il colore naturale della pietra poteva dare una sfumatura al colore altrimenti impossibile da ottenere e per di più il colore della pietra poteva essere usato come fondo sul quale dipingere solo in alcune zone come ad esempio molti dei dipinti su pietre di paragone su cui si rappresentavano apparizioni e scene notturne passando la preparazione solo in quelle parti che andavano dipinte facendo così emergere le figure dipinte in contrasto con il fondo costituito dalla pietra.



Icona Madonna Grazie Pietro Antonio Novelli, ardesia

In ambito fiorentino all'inizio del XVII secolo, ovvero in fase di chiusura nell'utilizzo di questa tecnica, venivano usati anche calcari albanesi, alabastri e diaspri. Di questo nuovo sviluppo della tecnica ne sono protagonisti : Filippo Napoletano , Jacques Callot che citando Chiarini arrivano a "l'affermarsi di una tendenza che giunge a considerare con occhio nuovo e più lucido la realtà circostante"¹⁹ aggiungendo una nuova gamma di soggetti legati a una tradizione più nordica che fiorentina e cioè : l'uomo non più inteso come forma e misura del suo mondo ma come pianeta

¹⁸ " Vasari, G., Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti (1550-1568) Firenze, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi , Eunaldi Torino 1986 pp 92

¹⁹ Chiarini, M., Il paesaggio a Firenze, in Il Seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura, Catalogo della mostra, Firenze, Cantini, 1986, p. 28

attorno al quale gravita l'universo, con le sue regole e i suoi misteri e con le sue tenebre segna uno spazio e un tempo che è illusione e corruzione della luce e della natura. Su questi supporti così ricchi e colorati l'artista usava la stessa procedura utilizzata dagli artisti veneti con le pietre di paragone e cioè la preparazione non si stendeva in maniera uniforme ma solo nelle aree dove in seguito veniva steso il colore in modo da lasciare a vista il bellissimo colore naturale del marmo; ma anche questa procedura non è sempre stata effettuata, a prova di questo vi è lo scritto di De Piles²⁰ "L'idea del perfetto pittore" in cui afferma che basta aggiungere un leggero strato di colore dove verrà abbozzato il disegno. Questa procedura è confermata anche dal Vasari che ritiene infatti di non dovere " dar colla in principio , ma solo una mano di imprimitura di colore a olio ,cioè Mestica²¹ ; e secca che ella sia, si può cominciare il suo lavoro a suo piacimento"²² nello stesso passaggio Vasari però enuncia che con rocce particolarmente porose è meglio procedere inzuppando di olio la pietra in modo che le rocce non assorbano il colore come si fa per la tela e la tavola. Oltre all'utilizzo di diverse pietre come supporti vi erano differenti metodi di stesura della preparazione e del colore: da una parte una struttura pittorica accurata ed uniforme dell'impasto mentre dall'altra l'impasto veniva lasciato in evidenza con stesure di colore rapide: è appunto quest'ultima variante, come testimonia il Vasari, che compare a Venezia e nel Veneto alla metà del XVI secolo.

Si pensa che la ragione primaria per lo sviluppo di questa tecnica in ambiente veneto e lagunare sia dovuta alla sua fama di essere praticamente eterna e questo poiché in queste zone l'intento conservativo delle opere d'arte era un consistente problema. Nel Nord Italia, in area veronese, questa tecnica ebbe un grande sviluppo grazie l'estrazione dei marmi come la pietra di paragone e per l'esecuzione con pittori come : Jacopo Bassano, Felice Brusasorei , Pasquale Ottimo, Marcantonio Bassetti, Carlo Rindolfi, Alessandro Turchi. Lo sviluppo in quest'area è confermato da uno scritto di Scamorzi del 1645:"S'imbarcavano sull'Adige per Venezia" marmi che "ricevono un pulimento e lustro mirabile²³".

Nella seconda metà del XVII secolo andò estinguendosi sia l'utilizzo della tecnica che ovviamente il numero di artisti.

Per quanto riguarda il tempo limitato di sviluppo di questa tecnica è facile presumere che la ragione fosse la difficoltà di trasporto e la fragilità del supporto.

A supporto di tale affermazione vi è una lettera di Nicolò Sermini in cui c'è scritto che la "Pietà", commissionata a Sebastiano del Piombo, era pronta per essere spedita in Spagna e scrive: "Ho ben trovato una fregata che s'è offerta di condurlo a salvamento(...) ch'el mandar 'il quadro senza un huomo che si habbia buonissima cura a el fermo che sarebbe impossibile si conducesse a salvamento essendo di natura fangibile et se non fusse accompagnata da chi intende la cosa andrebbe male"²⁴.

Questa fragilità deve essere di fatti la ragione di utilizzo di questi supporti in dimensioni limitate, destinandole quindi non alle grandi masse di fedeli o comunque a pubblici numerosi ma li riduceva a raffinati ornamenti, e di una limitata selezione di committenti e quindi di pittori che la utilizzano. Va anche detto che la maggior parte di queste opere ora appartengono o a collezioni private o

²⁰ De Piles, R., L'idea del perfetto pittore(1699), Torino, 1769

²¹ Miscela di biacca e terra d'ombra ad olio

²² Vasari, G., Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti (1550-1568) Firenze, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi , Einaudi Torino 1986

²³ Schamorzi l'idea dell'architettura universale(1645) Milano ,Borroni e Scotti, 1838, vol. I, lib. II, cap.V, pp.194-195

²⁴ Cfr. la lettera di Nicolò Sermini a Ferrante Gonzaga del 14 marzo 1540

conservate in depositi non facilmente accessibili.

4. Pietre maggiormente utilizzate.

Ci sono giunte numerose opere di questa tecnica anche se non autografe o il cui autore non é riconoscibile poiché la difficoltà della tecnica porta a non rendere riconoscibili gli elementi stilistici dei precisi pittori.

Un primo tentativo di ricognizione su stili e materiali utilizzati fu effettuato da Simona Rinaldi che cercò , visionando gli studi svolti, di suddividere le più importanti tipologie litologiche con i principali centri artistici.

Per quanto riguarda i centri artistici, come ho già evidenziato in precedenza , ne furono individuati tre: a Roma , a Firenze, a Verona con un attività dal 1590 al 1630, anche se grazie alla testimonianza di Vincenzo Scamozzi sappiamo che l'esportazione di marmi per Venezia fu fino al 1645.

I principali litotipi utilizzati in questi centri furono:

- **LAVAGNA o ARDESIA:** utilizzata fin dall'epoca preromana ma solo come copertura di pareti o di tombe il suo impiego in ambito artistico si ebbe nel medioevo. Lo sfruttamento delle cave iniziò nel XII secolo ad Uscio e Recco spostandosi fino alle spalle del monte Lavagna. Geologicamente parlando l'ardesia è una roccia metamorfica di origine sedimentaria, tenera o semidura, frutto del deposito del marna(limo finissimo), ha una natura scistosa che ne permette facilmente la divisione in lastre che anche se sottili risultano resistenti agli agenti atmosferici. Pietra molto compatta con colore plumbeo tendente al nero. Le pitture su questo materiale possono essere di grandi dimensioni per la possibilità di assemblaggio con perni e stucco, serve come decorazione altari delle chiese . Il più grande esponente della pittura su ardesia si ha con Sebastiano Del Piombo che secondo Vasari : " usava costui questa così fatta diligenza, che faceva l'arriccio grosso della calcina con misura di mastice e pece greca, e quelle insieme fondute al fuoco e date nelle mura, faceva poi spianare con una mescola di calcina , fatta rossa ovvero rovente al fuoco: onde hanno potute cose all'umido e conservare benissimo il colore senza farli far mutazione: e con la medesima mistura ha lavorato sopra le pietre di peperigni , di marmi di mischi, di porfidi e lastre durissime , nelle quali possono moltissimo tempo durante le pitture: oltre che ciò ha mostrato, come si possa dipingere sopra l'argento, rame, stagno e altri metalli"²⁵. La procedura di lavoro di Sebastiano del Piombo era di applicare una preparazione direttamente sulla lastra stendendo poi il colore con velature , non era insolito che come ultimo passaggio verniciasse la superficie pittorica per proteggerla e per accentuarne la lucentezza a volte utilizzava una vernice a base di olio che ha causato un accentrimento del fenomeno delle cretature e in seguito all'alterazione .

²⁵ Vasari ,G., Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti (1550-1568) Firenze, p 345



Alessandro Turchi, La resurrezione di Lazzaro , lavagna

- **PEPERINO:** Roccia magmatica piroclastica tipica delle zone del Soriano nel Cimino e dei colli Albini, costituita da frammenti di trachite o di trefite e leuchite in varie percentuali, il colore è grigio a macchie, molto utilizzata nel cinquecento come supporto per pittura.



Cappella Chigi Nascita Maria Sebastiano del Piombo, peperino

- **PIETRA PAESINA O ALBERESE:** si estrae dalle formazioni del monte Morello, la pietra è composta da strati argillosi e calcarei, gli strati argillosi assumono colorazioni che vanno dal grigio intenso al color tabacco a volte rossastri, per gli strati calcarei il colore varia dal biancastro al celestino, grigiastro nocciola fino al marrone . Le varie varietà erano scelte dagli artisti secondo il colore fondamentale designato. L'utilizzo di questa pietra si affievolisce progressivamente.



Anonimo su paesina, Perseo che libera Andromeda

- **PARAGONE:** Estratta dalle cave di Salò vicino Verona, adoperata non solo nella pittura ma anche nella decorazione dei monumenti tombali e per le portelle dei tabernacoli. il colore è nero sei presta facilmente alla raffigurazioni religiose o notturne . I grandi artefici della pittura veronese furono: Jacopo Bassano, Felice Brusasorei, Pasquale Ottimo, Marcantonio Bassetti, Carlo Rindolfi, Alessandro Turchi. L'impulso che determinò questa grande produzione a Verona non si deve soltanto alle cave ma a un mutamento della pittura veneta, viene infatti abbattuta l'idea di spazio rinascimentale utilizzando in modo più marcato la luce che sul fondo scuro ha un aspetto più irreal e simbolico. Come per la lavagna anche la paragone poteva essere usata sia per committenze private sia per quelle pubbliche unendo le lastre come descritto in precedenza.



Alessandro Turchi Madonna, Bambino, San Francesco, Paragone

- **ALABASTRO:** ancora da approfondire sono le opere di esclusiva collezione privata. In queste collezioni vi sono un altissimo numero di alabastrì , la cui proprietà estetiche risiede nelle sue venature colorate che si prestano a suggestive sfumature cromatiche, dal punto di vista tecnico lavorare sugli alabastrì non richiedeva una preparazione del supporto come per la lavagna e la paragone, su cui si applicava la preparazione, in questo caso il colore invece veniva steso direttamente sulla superficie per non nascondere ma anzi sfruttare le venature del materiale



Dipinto su Alabastro Raffigurante un Bambino dormiente con la Croce, secolo XVIII

Altri materiali ritrovate nelle collezioni private sono LAPISLAZZULO, AGATA, AMETISTA, con la lavorazione di questi materiali si intrecciano esigenze estetiche con necessità di conservazione e durabilità del materiale.



Anonimo olio su lapislazzuli



Olio su agata



Pittore fiorentino, XVII secolo, Annunciazione olio su alabastro

5. Danni e degradi di questa tecnica

I trattamenti di conservazione dovranno essere differenziati in base alla specie litoide a cui appartiene stabilendo innanzitutto l'appartenenza alla categoria di pietre porose oppure compatte. Nonostante i presupposti di stabilità della pittura eseguita con questa tecnica, in realtà la situazione non risulta migliorata rispetto alle tele e alle tavole come fa notare Miranesi²⁶ nella sua introduzione alle Vite vasariane dichiarando che il "Nitro della preparazione e dei pigmenti scioglie la roccia in particolare rovina le lastre di lavagna" questa sua tesi è seguita e approfondita da Moreau-vauthier²⁷. Linzi riferisce dei risultati negativi relativi all'utilizzo di resine come protettivi "piani levigati che non hanno assorbente, come la pietra, il rame, ecc., dove il colore non può far aderenza(...)"²⁸ il che significa che la resina rimane in superficie e non penetra, e quindi non consolida.

Il danno più comune comunque non è quello legato al sollevamento delle vernici ma i sollevamenti legati all'umidità; che causa un accentuamento del fenomeno della cretature, che consiste nel ritiro del colore in "isolette", che lasciano trasparire il fondo, oppure causa dei veri e propri distacchi della pellicola pittorica.

Nelle grandi pale d'altare a causare maggiore degrado contribuiscono i perni e i mastici usati i primi per far aderire le lastre alle pareti i secondi per unire le numerose lastre.

L'acqua quindi rappresenta il fattore di degrado principali di queste opere, la cui alterazione comunque varia a seconda del grado di compattezza del supporto stesso: con una pietra compatta l'alterazione dovuta all'assorbimento dell'acqua si concentrerà negli strati superficiali; con una pietra porosa i danni generati sono molto più estesi arrivando perfino a interessare tutta la massa del materiale.

Nella pittura di lastre di marmo la tavolozza utilizzata dagli artisti comprendeva un range più ampio rispetto alle pitture sulle sculture. I colori maggiormente usati su queste superfici sono:

- cerusa
- giallo
- orpimento
- piombo nero
- cinabro
- vermiglione
- verdeportoro
- lacca
- ceneri turchine e verdi

²⁶ Vasari, G., op. cit., vol. I, p. 189, nota 1

²⁷ Moreau-vauthier, C., La peinture, ed. it. a cura di Ojetti, U., Bergamo, Istituto italiano di Arti Grafiche, 1913 (1a edizione 1912), p. 131, nota I) e Bazzi (Bazzi, M., Abecedario pittorico, Milano, Longanesi, 1956, p. 28

²⁸ Linzi, C., Tecnica della pittura e dei colori, Milano, Hoepli, 1984(1a ed. 1930), pp. 10-11

- indaco
- nerofumo
- avorio bruciato
- verderame

I pigmenti sopra elencati sono citati da De Piles²⁹ che inoltre suggerisce di mescolarli con certi tipi di olio:

- olio di noce bollito con litargirio
- olio di lino
- olio di papavero
- trementina

Che oraandrò ad analizzare.

²⁹ De Piles, R., L'idea del perfetto pittore(1699), Torino, 1769

6. Composizione chimica dei leganti e dei pigmenti maggiormente utilizzati in questa tecnica

I leganti coinvolti in questa tecnica invece sono gli oli meglio definiti come oli siccativi , i più utilizzati sono quello di lino, noce , papavero. utilizzati per la loro capacità di indurirsi a contatto con l'aria e di diventare una superficie solida ma semitrasparente. Gli oli siccativi sono dei grassi vegetali in cui i pigmenti si stemperano facilmente dando per essiccamento all'aria un film sottile. La pittura può così essere stesa a pennello su una preparazione secca su muro, su tavola, su tela, su stucco, ecc.

Olio di lino: da film pittorici più resistenti ma ha tendenza a ingiallire con l'invecchiamento, ha caratteristiche di resistenza, coesione ed elasticità. conferisce caratteristiche di luminosità, opacità, trasparenza, elasticità, sottigliezza nelle mescolanze, corpo, testure, e durata, in grado di soddisfare le esigenze di ogni artista. l'olio di lino viene sostituito, anche in parte, dall'olio di papavero.

Olio di papavero: mantiene buone proprietà ottiche ma si secca molto lentamente per velocizzare questo processo o si utilizzava il lino cotto con agenti siccativi, è molto chiaro.

Olio di noce: Presenta caratteristiche simili all'olio di papavero. Nei secoli scorsi è stato largamente impiegato nella pittura a olio. L'olio di noce oggi messo in commercio è purificato e dal colore chiaro, quindi ben utilizzabile anche nelle emulsioni a tempera in sostituzione dell'olio di papavero o di lino. Prodotto dalle caratteristiche uguali all'olio di lino. Non ingiallisce e aumenta la brillantezza dei colori.

Trementina: ottenuta tramite procedimento di incisione da alberi appartenenti alle conifere; l'incisione può essere fatta o nella pianta viva, oppure nel durame di una pianta morta. Contengono in misura maggiore terpeni, alcoli superiori e acidi resinici, queste resine prendono la forma del recipiente che le contiene, nonostante siano solide a temperatura ambiente; inoltre esse hanno un'alta solubilità nella maggior parte dei solventi organici così come in alcool.

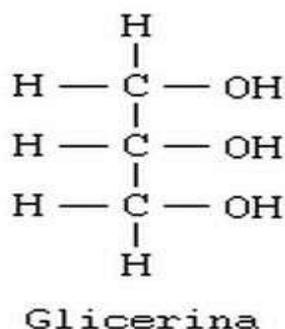
Oli siccativi

La siccatività di un olio dipende dalla presenza di acidi grassi insaturi il cui contenuto non deve essere inferiore al 65% per poterlo definire siccativo.

Gli oli usati in pittura sono una miscela di trigliceridi insaturi e trigliceridi saturi. Si tratta per lo più di esteri di glicerina . La reattività del doppio legame è alla base delle trasformazioni che possono influire sugli oli.

Formazioni degli oli:

Acido grasso insaturo + glicerina = trigliceridi insaturi



Gli acidi grassi insaturi che si usano per questa reazione sono di tre tipi

acido oleico

acido linoleico

acido linolenico

I trigliceridi insaturi vanno incontro a diverse reazioni proprio per la presenza di doppi legami ad esempio: idrogenazione, ossidazione, ossidazione con polimerizzazione che li trasforma in pasta con consistenza solida, questa reazione è proprio quella sfruttata per la pittura e trasforma l'olio siccattivo in legante.

Il metodo tramite il quale si deve ottenere l'ossidazione per polimerizzazione per essere sfruttato nelle tecniche di pittura è necessariamente l'essiccazione in seguito alla stesura della pennellata, e sono solo l'olio di lino e pochi altri ad essere in grado di soddisfare questa necessità.

Processo di essiccamento:

1) Fase di ossidazione:

l'olio in condizioni normali comincia ad assorbire ossigeno fino al 30% del suo peso dalla reazione sul doppio legame si ottengono perossidi .

L'effetto di questa prima fase è l'aumento della viscosità e un cambiamento nell'indice di rifrazione della luce.

2) Fase di polimerizzazione:

I perossidi sono instabili il legame si rompe e si generano radicali che essendo molto reattivi avviano la seconda fase ossia la polimerizzazione. Più molecole di trigliceridi si legano tra loro formando una struttura reticolare restano però all'interno alcune sacche allo stato liquido questa caratteristica particolare permette al film di essere particolarmente flessibile e avere caratteristiche di resistenza coesione ed elasticità che giustificano l'impiego diffuso nella storia della pittura.

Questi processi che interessano gli oli siccattivi hanno bisogno di tempi lunghi per avvenire in tutto lo spessore del film, tempi che possono prevedere anche un anno di attesa.

Il prodotto che si forma alla fine del processo viene chiamato linossina.

Essendo un processo piuttosto lungo in alcuni casi viene catalizzato da una lavorazione preliminare con l'utilizzo della temperatura.

Per la fase ossidativa : temperatura (100°) coadiuvata dall'aggiunta di sostanze siccative ad esempio: ioni di piombo di cobalto e di manganese che influenzano lo stadio ossidativo.

Per la fase di polimerizzazione : temperatura (250°) (una vera e propria cottura)

Diversi metodi di preparazione danno origine a diverse velocità di essiccazione dell'olio in genere sono da preferire quelli che essiccano più lentamente perché danno film più resistenti e meno soggetti all'ingiallimento anche se tutti gli olii hanno tendenza ad ingiallire con l'invecchiamento.

Degrado oli siccattivi

Ingiallimento: dipende dall'azione di molti fattori ancora non tutti chiari tra cui i trattamenti subiti, i tipi di pigmenti , i tipi di siccattivi, l'umidità e la luce. L'assenza di luce è uno dei fattori che aumenta l'ingiallimento.

Sensibilità all'umidità: la solidità del film con il tempo diminuisce, perché inizialmente il film è costituito da materiale apolare ed idrorepellente ma con il tempo a contatto con i pigmenti e un'atmosfera la sua natura si modifica. Processi ossidativi e idrolitici portano alla rottura della struttura reticolare del polimero e a questo punto diventa sensibile alla basicità di alcuni pigmenti portando alla salificazione formando composti organo-metallici. Il film a questo punto presenta spiccate proprietà idrofile il che accelera i stati ossidativi. L'umidità influisce anche sull'acidità del film pittorico portando ad una diminuzione del ph il che può compromettere le condizioni del supporto soprattutto se costituito da cellulosa.

Degrado fisico: già dall'inizio della stesura nella fase di essiccamento si generano una serie di tensioni che porta alla formazione di un film non realmente omogeneo ma differenziando diversi nuclei a forma di cella all'interno dei quali le tensioni si ampliano e si generano le craquelure questo tipo di degrado è un precursore del degrado chimico perché aumenta la superficie specifica e quindi la superficie di contatto con gli agenti di degrado.

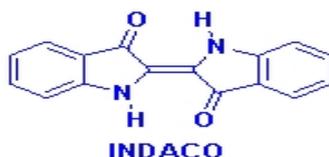
La scelta del pigmento può interferire con la stabilità del film pittorico perché esistono rapporti quantitativi ottimali pigmento olio che devono essere rispettati, inoltre non tutti i pigmenti sono adatti a questo tipo di tecnica alcuni tratti perderebbero il loro potere coprente a causa della differenza di indice di rifrazione in rapporto a quello dell'olio.

Pigmenti

Questi leganti fungevano poi da medium per i pigmenti utilizzati per la pittura ad olio sia a livello di preparazione sia a livello superficiale.

I pigmenti utilizzati sono :

- Ocra gialla : $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$ (ossido di ferro, Limonite) pigmento di origine minerale naturale che deriva dalla macinazione della limonite, conosciuto e utilizzato fin dai tempi preistorici, ha un buon potere coprente e possiede varie tonalità a seconda del materiale d'origine. Resistente a tutti gli agenti atmosferici, resistenti alla luce e all'umidità e per questo utilizzato in tutte le tecniche.
- Orpimento: As_2S_3 (trisolfuro di arsenico) naturale derivante dalla macinazione di un minerale dal 18° secolo è artificiale, ottenuto sublimando lo zolfo con ossido di arsenico (As_2O_3). Questo pigmento è abbastanza stabile ma è comunque soggetto a due tipi di degrado: l'ossidazione dell'orpimento che fa virare il colore da giallo a bianco, il secondo tipo di degrado è per l'incompatibilità con i pigmenti a base di rame con i quali reagisce formando solfuri neri. l'orpimento è anche instabile alla calce e all'umidità. Utilizzato anche per simulare la doratura.
- Nero di piombo: pigmento nero inorganico di origine minerale ottenuto con la macinazione e successiva purificazione del minerale di grafite (ovvero di scisti grafitici o bituminosi). E' stato utilizzato continuativamente dal Medioevo essenzialmente per disegnare e scrivere: ancora oggi è a partire da questo minerale che vengono fabbricate le matite da disegno. In alcuni casi, comunque, la grafite è stata utilizzata anche come pigmento nero per la pittura ad olio (Leonardo da Vinci). Cennino Cennini, descrivendo questa "pria nera", segnala la sua provenienza dal Piemonte, dove in effetti esistono dei giacimenti di grafite nella zona di Pinerolo.
- Nero fumo: carbonio amorfo, buon potere coprente utilizzato per tutte le tecniche stabile alla luce e all'umidità
- Indaco: di origine naturale vegetale, sintetica dal 19° secolo noto fin dall'antichità ,chimicamente stabile.



- Cinabro: Il cinabro, un minerale rosso scuro il cui componente principale è il metallo mercurio o argento vivo, è trovato abbastanza ampiamente, ma non è distribuito abbondantemente nel mondo. Esso è spesso associato in natura con mercurio elementare, con solfuri di metalli pesanti come

la pirite, marcasite, stibnite e spesso in una ganga di gesso, calcite, e frequentemente con fluorite e barite. Per dati chimici si veda vermiglione.

- Vermiglione: HgS (solfuro di mercurio rosso) (cinabro di miniera) minerale naturale conosciuto fin dall'antichità con elevato potere coprente usato raramente dopo il medioevo. Resistente a tutti gli agenti ma degrada per interazione con gli inquinanti atmosferici e diventa nero. Dal 400 a Venezia si incominciò a produrre artificialmente il vermiglione mescolando una parte di zolfo con cinque parti di mercurio.

- Verdeportoro: deriva dalla frammentazione del portoro

- Lacca: Le lacche sono coloranti organici cioè sostanze trasparenti solubili e capaci di impartire colore. Per essere utilizzati in pittura devono essere convertiti in pigmenti questo avviene facendoli assorbire da polveri o gel inerti e incolore e quindi per mescolanza si ottengono paste stendibili. Le lacche dette a mordente producono un composto solido che opportunamente disperso in un legante viene utilizzato nelle varie tecniche pittoriche poiché i coloranti a mordente non hanno corpo è infatti necessario in pittura supportarli con un gel. Altro tipo di lacca è quella in cui al colorante viene aggiunto un supporto inerte come silice, creta, terre argillose, gesso e caolino questo tipo di materiale colorato a un maggior potere coprente rispetto le lacche ottenute con il gel traslucido le lacche possono essere disperse in medium oppure in olio tempera all'uovo forniscono con le profonde trasparenti adatti per velature. Le lacche inoltre possono esse di vari colori principalmente : rosso, verde, blu, giallo. I rossi naturalmente sono estratti da insetti e radici, cortecce. I blu principalmente derivano dall'indaco e dal legno di Campeggio. I gialli sono estratti principalmente da piante. I verdi anch'essi di origine naturale ottenuti dalle bacche. Le lacche in particolare le rosse e le gialle presentano un accentuata tendenza alla degradazione fotochimica. Per quanto riguarda il degrado delle lacche sono sottoposte prevalentemente da tre reazioni: polimerizzazione(si forma catena infinita viscosi) reticolazione(irrigidimento della struttura) ossidazione. La più frequente è l'ossidazione e consiste nello scioglimento ,a causa della luce, di un legame nel doppio legame $\text{C}=\text{C}$ che genererà dei radicali liberi, cioè gli elettroni che incominciano a girare intorno al nucleo poiché privi di legami; la tendenza di questi elettroni è comunque quella di legarsi e andranno a legarsi con il componente più vicino a loro e più elettronegativo e cioè l'ossigeno dell'aria

- Avorio bruciato: pigmento di origine inorganica naturale animale si ricavava dalla carbonizzazione dell'avorio, cioè si bruciavano ossa animali ottenendo neri coprenti utilizzato in tutte le tecniche , poiché stabile alla luce e all'umidità

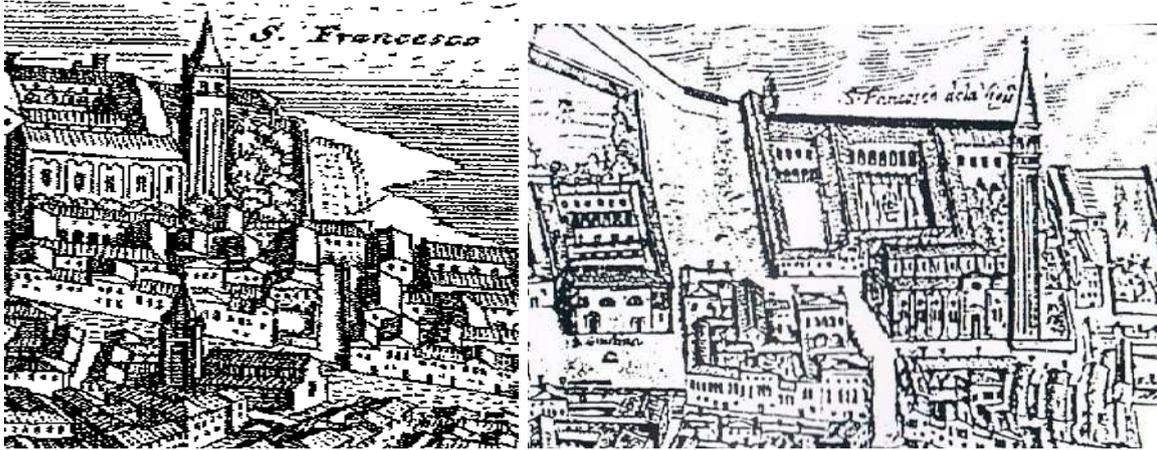
- Verderame: $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{-COO})_2 \cdot 2\text{Cu}(\text{OH})_2$ acetati di rame. Anticamente si otteneva facendo sciogliere il rame con l'aceto ,oggi è sintetico. Verde intenso con toni azzurri senza un eccessivo potere coprente; presenta una buona resistenza alla luce ma scarsa agli agenti atmosferici infatti tende a sbiadire o innerire. Questo pigmento è usato particolarmente nella pittura ad olio italiana.

- Biacca: anche detto bianco di piombo o cerusa di origine minerale naturale inorganica , $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ carbonato basico di piombo utilizzato fin da tempi antichi sostituito nel rinascimento per la sua tossicità con il bianco di titanio. Ha un buon potere coprente. in presenza di acido solfidrico scurisce diventando nero in presenza di umidità imbrunisce. Estremamente compatibile nelle tecniche ad olio con i pigmenti.

7. Chiesa di San Francesco della vigna



7.1 Storia



La parrocchia di San Francesco della Vigna deve il suo nome al fatto che in origine il luogo in cui sorge era coltivato a vigneti, i più estesi e fecondi di tutta Venezia. L'attuale chiesa sorge nello stesso luogo di un'antica chiesetta dedicata a S. Marco, di cui si sa che in seguito al lascito della morte di Marco Ziani conte d'Arbe, i vigneti e altre botteghe vennero lasciate ai frati minori osservanti per erigere il loro convento, e visto il continuo aumentare del numero dei frati dalla seconda metà del secolo XIV fu eretta un'altra chiesa con il nome di S. Francesco della Vigna, il cui progetto è attribuito a Marino da Pisa. Di questa chiesa trecentesca però non rimane niente poiché nel XVI secolo, per ingenti danni strutturali, la chiesa viene ricostruita su progetto di Jacopo Sansovino a ridosso del muro trecentesco della precedente chiesa.



I lavori iniziarono nel 1534 ma ben presto Sansovino si vede costretto a riadattare il progetto secondo le indicazioni dei frati e deve inoltre rinunciare all'esecuzione della facciata, tale incarico viene infatti affidato più tardi ad Andrea Palladio il cui progetto viene eseguito nel 1564. La chiesa, completata dalla facciata palladiana viene consacrata nel 1582.

Nel 1569 in seguito a un'esplosione nel vicino arsenale andò perso il soffitto a travature dipinte sostituito dal quello visibile tutt'oggi. Molte famiglie patrizie la scelsero come sepoltura e la arricchirono di capolavori d'arte e vi costruirono artistici altari.

Durante la soppressione del 1810 il convento divenne caserma della marina napoleonica e poi, sotto l'Austria, caserma d'artiglieria. Molti locali vecchi e cadenti, inservibili agli usi di casermaggio, furono demoliti. Furono inoltre murate le colonne a tramontana del grande chiostro. Il convento venne con la ritirata degli austriaci fu sottoposta ingenti lavori di restauro per il suo recupero e fu ricomprato dai francescani a lavori ultimati solo nel 1881.

7.2 Accenno ai restauri della chiesa degli ultimi due secoli

I restauri all'edificio in seguito alla sconfitta degli austriaci furono per ricomporre l'edificio così com'era prima dell'arrivo dei napoleonici.

Tra il 1833 e 1894 vi furono ingenti lavori di ripristino della struttura i lavori principali furono di riapertura delle cappelle, ristrutturazione della canonica e del campanile ridimensionamento dell' cortile esterno della chiesa consolidamento della struttura muraria che presentava ingenti crepature e segni di cedimenti

I segni di instabilità strutturale portarono a un nuovo ciclo di restauri che andarono dal 1900 al 1910 che portarono oltre che al restauri delle cappelle e della facciata e controfacciata anche al consolidamento strutturale e all'inserimento nel 1904 della luce elettrica.

I successivi lavori furono tra il 1916 e 1922 per rimediare ai danni causati alla struttura da una bomba esplosa sul cortile esterno della chiesa durante la grande guerra, la parti più danneggiate in questa esplosione furono : il campanile e la sacrestia.

Negli anni 1953 - 1956 furono fatti radicali lavori di restauro: demolita la loggia esterna, scoperte tutte le colonne murate nei due lati del grande chiostro, rinnovate tutte le pareti corrose dalla salsedine, rinfrescate tutte le travature annerite dal tempo e demolite altre sovra costruzioni minori. Nel 1955 all'estremità ovest venne costruita un nuova ala ad uso portineria e Curia Provinciale. Dal 1989 il convento di S. Francesco della Vigna è sede dell'Istituto di Studi Ecumenici.

7.3 Descrizione della chiesa



La facciata, realizzata interamente in pietra d'Istria, proietta all'esterno la ripartizione a tre navate della chiesa, riproponendo in chiave rinascimentale le fattezze del tempio classico, con un imponente colonnato a sostegno del grande timpano centrale e la presenza di statue bronzee a destra San Paolo, a sinistra Mosè . La scritta sotto il timpano riporta " A Dio creatore e redentore dell'uno e dell'altro tempio".



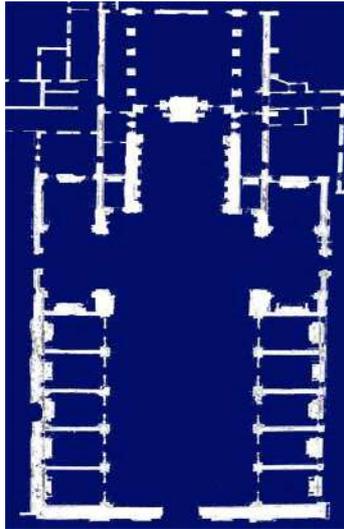
A prima vista, l'interno si presenta spoglio: le colonne tra una cappella e l'altra, il succedersi degli archi, il cornicione che corre tutto intorno creano un'architettura semplice e grandiosa. Tutto converge verso l'altare maggiore, centro architettonico e spirituale della chiesa che domina tra il presbiterio e il coro.



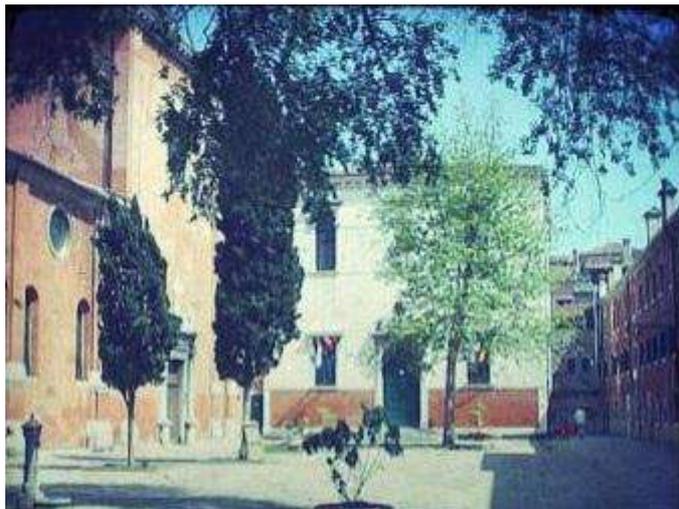
Planimetricamente la chiesa è a croce latina , con ampia navata centrale fiancheggiata da una serie di cinque cappelle per lato che interpretano nella nuova concezione classica la funzione delle navate laterali. Lo spazio delle navate, anticamente continuo e scandito soltanto dai pilastri isolati a sostegno delle arcate, viene ora suddiviso da sette murari che raggiungono il muro d'ambito creando degli spazi in successione singolarmente conclusi.

La chiesa si conclude con il profondo corpo del presbiterio, di pianta perfettamente rettangolare,

diviso in due parti da un altare passante dietro al quale è posto il coro dei frati.



Nelle due pareti di fondo della testata del transetto si aprono gli ingressi laterali, a sinistra quello privato del convento, a destra quello pubblico, la "porta di Terra Santa" che immette sul campo della Confraternita che venne costituendosi all'epoca della ricostruzione della chiesa sullo spazio prima tenuto ad orti.



campo di lato alla chiesa

Al primitivo convento, consistente in un semplice chiostro accanto alla chiesa, a cui si unì il grandioso convento quattrocentesco formato da tre grandi chiostri: uno maggiore con archi e colonne tutt'intorno, di cui un lato prospettava sulla laguna; e due minori in testa ad esso, dalla parte della Chiesa.

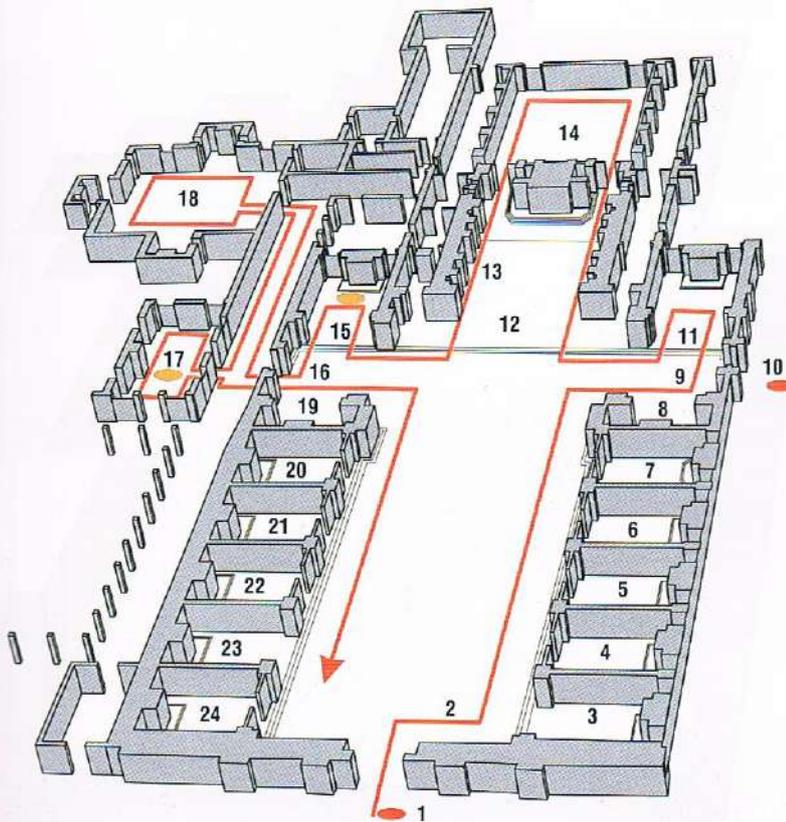
7.4 Cappelle

Tavola n 0 • Chiesa con il percorso generale della visita

-  Ingressi alla Chiesa
-  Percorso turistico consentito
-  Elementi di particolare interesse

Elementi della Chiesa in ordine di visita:

- | | |
|---|--|
| 1 Facciata della Chiesa | 13 Monumento funebre di Andrea Gritti |
| 2 Controfacciata | 14 Coro |
| 3 Cappella di S. Caterina d'Alessandria (Bragadin) | 15 Cappella di S. Girolamo (Badoer-Giustinian) |
| 4 Cappella dell'Immacolata (Badoer-Surian) | 16 Portale laterale sinistro |
| 5 Cappella di S. Francesco d'Assisi (Contarini) | 17 Cappella Santa |
| 6 Cappella della Resurrezione (Malipiero-Badoer) | 18 Sacrestia |
| 7 Cappella di S. Giovanni Battista (Barbaro) | 19 Cappella di S. Pasquale Baylon |
| 8 Altare Morosini (o delle Sbarre) | 20 Cappella Giustinian (detta della Salute) |
| 9 Portale laterale destro detto di Terra Santa | 21 Cappella di S. Bernardo (Dandolo) |
| 10 Portale esterno - ingresso dal Campo | 22 Cappella Basso- Sagredo |
| 11 Cappella di S. Pietro d'Alcantara (della fam. Giustiniani detta dei vescovi) | 23 Cappella di S. Antonio Abate (Montefeltro) |
| 12 Cappella Maggiore | 24 Cappella dei Re Magi (Grimani) |

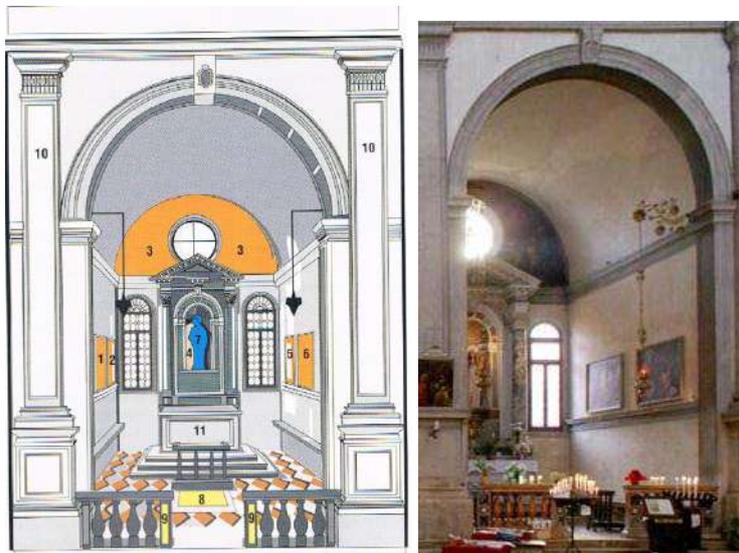


Girando per la chiesa lungo la navata centrale si troveranno varie cappelle e altari, sulla destra si avranno le cappelle:

Santa Caterina di Alessandria o Bragadin,



Capella dell'Immacolata o Badoer-Surian,



Cappella di San Francesco d'Assisi o Contarini,



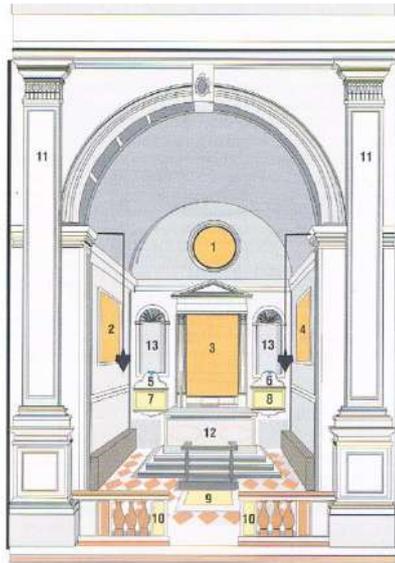
Cappella della resurrezione o Malipiero-badoer,



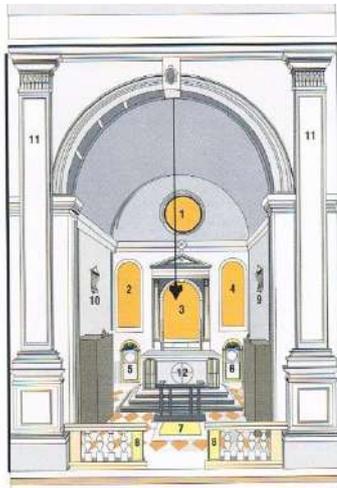
Cappella San Giovanni Battista o Barbaro,



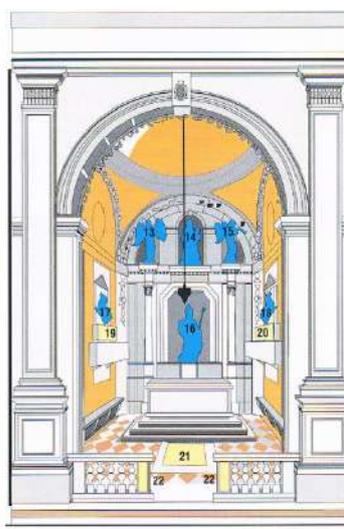
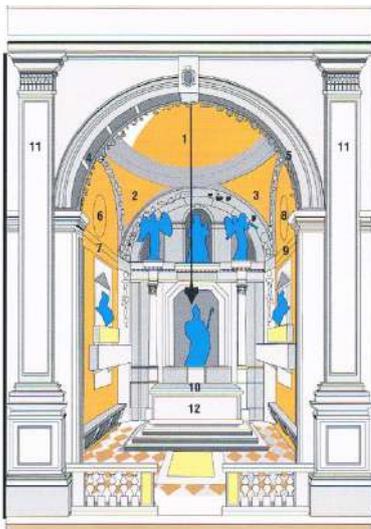
A sinistra invece dall' altare principale all'entrata ci saranno:
Cappella della Salute o Giustinian,



Cappella di San Bernardo o Dandolo,



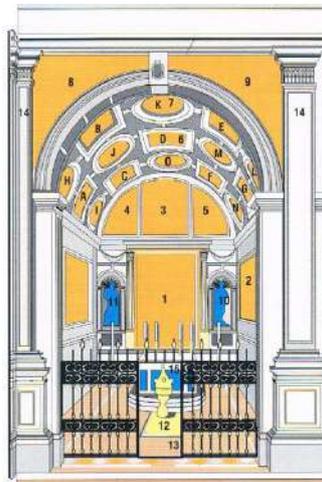
Cappella Basso o Sagredo,



Cappella di Sant' Antonio abate o Montefeltro ,



Cappella dei re magi o Grimani.



7.5 Cappella Grimani



La cappella Grimani é stata acquistata per 200 ducati nel 1537 da Vettore Grimani, procuratore di San Marco, ma nel 1558 fu Giovanni Grimani unico fratello rimasto in vita ad appropriarsi della cappella.

Il suo contributo nella cappella riguarda la sua decorazione chiama infatti da Roma il pittore veneziano Giambattista Franco detto Semolei ma morì prima di completare l'opera infatti nel 1564 venne chiamato Federico Zuccari



Opere del Franco



Opere dello Zuccari

Zuccari nella cappella finisce la volta e dipinse su sei lastre di marmo(alcuni pensano sia ardesia ma recenti analisi hanno fatto supporre che sia pietra d' Istria) la pala d'altare che raffigurava l'adorazione dei magi , e decorò le pareti laterali della cappella con due affreschi, oggi tuttavia rimane solo quello della parete destra raffigurante la resurrezione di Lazzaro con il Cristo presidente alla scena del miracoloso risveglio dell'amico di Cristo in cui il patriarca si identificava con le sorelle che si prostravano ai piedi di Cristo, dalla parte sinistra avrebbe dovuto esserci la conversione della Maddalena andato distrutto dall'umidità all'inizio del XVIII secolo, ma di cui rimangono abbastanza disegni per averne un'idea abbastanza precisa, questo affresco non raffigurava un episodio dei vangeli ma era

comunque legato all'affresco precedente, infatti allora la maddalena era considerata la sorella di Lazzaro , l'affresco raffigurava cristo in trono che parlava e maddalena che l'ascoltava con la sorella che fa da tramite tra i due.

Le statue di bronzo all' interno della cappella sono opera di Tiziano Aspetti e raffigurano pace e giustizia, si sa inoltre che Giovanni Grimani nel suo testamento 1592 impone a Tiziano Aspetti che doveva finire le statue della cappella.



Pace

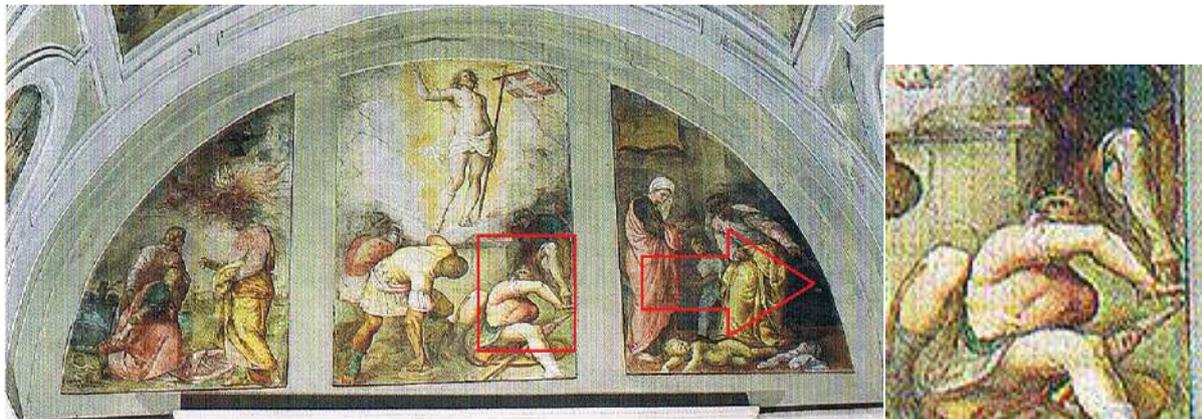


Giustizia

La cappella si differenzia nell'insieme per lo stile dalle altre cappelle visto alla sua chiara ispirazione romana.

7.6 Analisi tematica della cappella

Il tema generale della cappella rimane quello di accentuare l'importanza sia politica che religiosa della famiglia Grimani come quella della redenzione e resurrezione. La più clamorosa è ovviamente la resurrezione di cristo posta sopra l'altare ed è proprio in questo dipinto che sembra esserci il ritratto di Giovanni Grimani.



I dipinti ad affresco della volta raffigurano varie allegorie che a causa del cattivo stato di conservazione però non è semplice riconoscerne i tributi delle varie figure , sono riconoscibili comunque la pietà, la forza d'animo.



I dipinti sulle pareti laterali vi sono: " la resurrezione di Lazzaro" e "La conversione della maddalena" con questi affreschi, in cui compaiono gli stessi personaggi, il committente volle unire il tema della resurrezione con il tema della redenzione dai peccati.



Resurrezione di lazzaro

La pala d' altare con l'adorazione dei magi ubicata sulla parete centrale della cappella, posizione non casuale che chiude il cerchio elogiativo con la celebrazione della nascita di cristo, che secondo gli esperti, si collega alla sovrastante resurrezione di cristo attraverso due bastoni posti in secondo piano nel dipinto che potrebbero indicare la crocifissione di cristo.



Adorazione dei magi



Legni incrociati

Questo permetterebbe così una lettura dal basso verso l'alto che comprende: nascita, morte e resurrezione di Cristo. Come per il dipinto della resurrezione anche nell'adorazione dei magi compare la figura del patriarca nel re in ginocchio di fronte al Cristo.



Particolare della raffigurazione del Grimani

Il patriarca inoltre compare anche nell'risurrezione di Lazzaro e da quel che si sa anche nella conversione della vergine questo per indicare il suo continuo cercare di provare la sua innocenza alle accuse di eresia.



Resurrezione di Lazzaro con particolare del Grimani

Le statue della Pace e della Fortezza completano l'illustrazione di virtù Grimane della cappella. La decorazione della cappella serviva comunque di rappresentanza per screditare le accuse di eresia .

7.7 Giovanni Grimani

Grimani Giovanni. nasce a Venezia l'8 luglio 1506, figlio di Girolamo (1460 circa - 1515) di Antonio e di Elena di Francesco Priuli.

Sposati nel 1488, Girolamo ed Elena ebbero numerosa prole: Giovanni, Marino, Marco, Vittore, e almeno tre le sorelle: Lucia, nel 1512 sposa di Marco Vendramin; Paola, accasata nel 1519 con Stefano Querini; Lucrezia, maritata, nel 1536, con Andrea Contarini e, vedova di questo, rimaritata nel 1559 con Bartolomeo Cappello.

Destinato, sin dalla nascita, alla carriera ecclesiastica.

Già il 1520, è "administrator" del vescovado cenedese coprendo questa carica fino 1530 data in cui subentra in questa carica il fratello cardinale Marino. Nel 1523, Giovanni diviene commendatario di S. Maria di Sesto al Reghena di cui esercita il governo e gode i frutti sino alla morte.

Dal 1540 divenne fino al 1545 vescovo di Ceneda data in cui incomincio a reggere il patriarcato aquileiese in seguito alla spontanea cessione del fratello cardinale Marino.

La denuncia, del 1546, emessa dal cardinale Alessandro Farnese del Grechetto a detta del quale il Giovanni, conversando a Venezia si sarebbe manifestato fautore della superiorità del concilio sul papa. L'accusa rinnovata nel 1547, sempre dal Grechetto poiché la precedente cadde inascoltata, nella quale attribuisce al Giovanni un' accusa di eresia. Giovanni sarebbe un cripto luterano, da anni nutrirebbe "questa mala et pessima profession" ereticale in cuor suo e nella mente sua non senza esserne attivo fautore con l'ospitare luterani in "casa" propria, con il favorirli "fuora".

È evidente che la denuncia mira a danneggiare al massimo il Grimani. Dopo la morte nel 1549 di Paolo III , si recò a Roma a "dimostrare che tale non è" dove risulta, agli occhi degli inquisitori, innocente.

Nel 1554 Giovanni Grimani richiede la sua promozione a cardinale, con l'aiuto dell'intera Repubblica che promette in cambio al papato un maggior legame e rispetto.

Il pontefice fa capire all'ambasciatore e, per suo tramite, al governo veneto che non è opportuno insistere e che va considerato il Grimani come un privilegiato per non essere stato rimosso.

Tuttavia Il conseguimento del titolo di cardinale è ormai l'ossessione e si porta a Roma a sostenerla di persona, ma senza ottenere alcun risultato se non la creazione di nuove inimicizie.

Alla vigilia della promozione di nuovi cardinali 1561, ripartono le accuse a suo carico, questa volta con una sua lettera, del 17 aprile 1549 in cui scrive, che un predicatore quaresimale si era espresso con formulazioni palesemente ereticali, questi aveva trovato nel Giovanni protezione e consenso.

Questa volta l'accusa non è alimentata da maligne dicerie in qualche modo ridimensionabili. La lettera non è un'"ombra" vaga è un documento a carico del Giovanni.

Appena apprende della lettera cerca di correre ai ripari e riesce a farsi ricevere dal papa proclamandosi vittima dell'astio dei cardinali Ghislieri e Rodolfo Pio di Carpi; ma per la lettera incriminata, ha "le mani legate" affronterà infatti un vero e processo.

Nel 1562 in seguito a un rientro a Venezia non autorizzato gli viene comunicato da un nunzio pontificio che dovrebbe portarsi a Roma a giustificarsi personalmente. A questo punto è il governo veneto a opporsi all'"oppressione" di cui il Giovanni sarebbe vittima. Il processo quindi si sposta a Trento.

Non imputabile, a detta dei commissari, di eresia vera e propria la lettera del 1549. Scagionato nel 1561 si fa nominare cardinale. D'accordo con lui, oltre alla Repubblica, anche illustri prelati. Ma non di quest'avviso il papa: "il patriarca non era stato votato cardinale"; perché sia tale necessita "votarlo". Non resta che leggere a palazzo ducale, il 23 ottobre, al nunzio la vibrata richiesta che il Giovanni sia "publicato ed ornato" della dignità cardinalizia. E Pio IV pare accondiscendere: ciò avverrà alla "prima occasione". Che però non si presenterà vista la sua morte. Al suo posto come Pio V fu eletto un giurato nemico del Grimani che gli negò l'abito da cardinale.

Una condizione accolta sin di buon grado a palazzo ducale stanco di questa lotta. Il Grimani si ritira nella sua villa. Dove muore nel 1593.

7.8 Giambattista Franco

Giambattista Franco è figlio di Jacopo, nacque a Venezia probabilmente intorno al 1510. Nella biografia che gli dedicò nelle Vite, G. Vasari scrive che a vent'anni si stabilì a Roma dove cominciò a copiare dai contemporanei, soprattutto da Michelangelo. I primi anni furono dedicati al disegno ma databile tra il 1535 e il 1536 è la piccola tavola con L'imperatore Augusto e la sibilla Tiberina, in collezione privata veneziana, che secondo Salvadori è la prima opera pittorica del Franco a noi nota.

Nel 1536 partecipò all'allestimento dell'apparato per l'arrivo a Roma di Carlo V. Raffaello da Montelupo gli propose di eseguire quattro pannelli a fresco, contenenti le armi di Paolo III, Carlo V. Il Franco si spostò quindi a Firenze, dove si stava allestendo l'apparato per l'arrivo, il 28 aprile, di Carlo V. Esegui un piedistallo, probabilmente dipinto con un'imitazione dall'antico. Sempre a Firenze lavorò agli apparati decorativi per le nozze del duca Alessandro de' Medici con Margherita d'Austria. Nello stesso periodo cominciò a studiare e a disegnare le statue di Michelangelo nella sagrestia nuova di S. Lorenzo. Il Franco, grazie all'interessamento del Vasari, entrò al servizio del duca Cosimo I: dipinse un grande quadro (andato perduto).

Nel 1537 il Franco eseguì l'Allegoria della battaglia di Montemurlo. Nello stesso anno, per il marchese Alfonso d'Avalos, realizzò il Noli me tangere tratto da un cartone di Michelangelo.

Nel gennaio del 1539, in vista delle nozze del duca Cosimo I con Eleonora di Toledo, il Franco fu coinvolto a Firenze nell'esecuzione dell'apparato decorativo, lavorò all'arco trionfale di porta al Prato, realizzando le Storie delle imprese di Giovanni de' Medici. Nello stesso anno fu condotto da Ridolfo al monastero della Madonna delle Vertighe a Monte San Savino, dove dipinse gli affreschi

con la Vita di s. Giuseppe nel chiostro .

Tornato a Roma, fu profondamente colpito dal Giudizio universale di Michelangelo, scoperto nell'ottobre del 1541, opera dalla quale trasse diversi disegni.

La maggior parte delle incisioni del Franco sembra appartenere all'ultimo periodo veneziano. In questa sua attività il Franco attinse a due filoni principali: la pittura di scuola toscano-romana e la tradizione veneta. Usò la tecnica dell'acquaforte rinforzata spesso con il bulino. Le sue incisioni riproducono in gran parte soggetti sacri ma anche temi tratti dall'antico.

Il Franco fu anche un abile disegnatore di maioliche, prodotte tra il 1546 e il 1550.

Nel 1550 il Franco lavorò alla cappella Gabrielli in S. Maria sopra Minerva, dove eseguì scene dalla vita della Vergine e Cristo, profeti e sibille, sulla volta, la Resurrezione di Cristo e la Natività, sulle pareti, mentre non esiste più la Crocifissione che era sul muro dell'altare.

La cappella Gabrielli, che secondo il Vasari fu il miglior lavoro realizzato dal Franco sino a quel momento, segna il ritorno dell'artista al michelangiologismo della Sistina dopo il periodo marchigiano volto a Raffaello e Tiziano.

Nel 1551 il Franco fu richiamato a Urbino per decorare in duomo la volta della cappella del Sacramento ma l'opera fu sospesa. Al 1552 risale l'unica opera, oggi nota, firmata e datata dal Franco " Cristo che cade sotto la croce" che si trovava presso la collezione Manfrin di Venezia, dove, presumibilmente, fu eseguita.

Nel 1554 il Franco è a Venezia e ricevette l'incarico di realizzare la pala con il Battesimo di Cristo per la cappella della famiglia Barbaro in S. Francesco della Vigna e ricevette l'incarico della perduta tavola d'altare con la Madonna e il Bambino tra i ss. Marco e Maddalena per la cappella Foscari della chiesa di S. Giobbe.

Tra la fine del 1556 e il febbraio 1557 il Franco ricevette un'altra importante commissione: fu incaricato di realizzare le decorazioni per il soffitto della sala dell'estate del fondaco dei Tedeschi.

Nel 1557 venne chiamato a lavorare in palazzo ducale, dove eseguì gli affreschi della scala d'oro tra gli stucchi dorati di Vittoria. Il lavoro fu portato a termine nel 1561 e i due collaborarono ancora negli anni 1559-60, lavorando alla scala monumentale della Libreria Vecchia.

Da datarsi agli anni 1555-61 sono il Cristo frustato dai farisei, visto dal Vasari in casa del mercante veneziano Antonio Della Vecchia, e il quadro con l'allegoria dell'Abbondanza, Mercurio e la Fama, che il Vasari ricorda eseguito per la tomba del mercante tedesco Cristoforo Fugger in S. Bartolomeo a Venezia e che è andato distrutto, insieme con la sepoltura, al momento della ricostruzione della chiesa nel XVIII secolo.

Intorno agli anni 1552-60 il Franco deve aver messo mano a un fregio di una delle stanze superiori di palazzo Chiericati a Vicenza.

Negli stessi anni il Franco lavorò per il palazzo del patriarca Giovanni Grimani a S. Maria Formosa, realizzando un affresco in una lunetta per il quale esistono disegni preparatori a Windsor. Alla fine degli anni Cinquanta tornò a lavorare in S. Francesco della Vigna, eseguendo, nella volta della

cappella Grimani, un ciclo di affreschi con Virtù ed Angeli.

Il Franco morì a Venezia nel 1561 non facendo in tempo a finire la decorazione della cappella e riesce a compiere e solo una parte della volta e la resurrezione di Cristo con ai lati l'arrivo di Eliseo a Gerico e Eliseo che guarisce il figlio di Sunamita personaggi dell'antico testamento che sperimentano la resurrezione.

7.9 Federico Zuccari

Federico Zuccari giunto a Roma nel 1550, Federico compì il tirocinio presso il fratello Taddeo e con cui fece i suoi esordi. L'arduo problema di distinguere in questa fase la personalità del giovane Federico da quella prorompente del fratello è stato affrontato soprattutto negli studi sulla grafica dei due artisti. La prima opera interamente eseguita da Zuccari alla fine del decennio è la decorazione esterna della casa di Tizio da Spoleto presso la chiesa di Sant'Eustachio. Nei disegni preparatori si può vedere l'avvio del percorso di Zuccari verso uno stile autonomo. Partecipò agli affreschi del Casino di Pio IV e di alcune stanze del Belvedere. Un'importante occasione di accrescimento fu un viaggio a Venezia, dove si recò per completare la decorazione della cappella del Cardinal Grimani in San Francesco della Vigna. Durante questo soggiorno lavorò anche nel Palazzo Grimani e in una villa fra Chioggia e Monselice; strinse amicizia con il Palladio, con il quale collaborò. Dopo aver viaggiato nell'Italia settentrionale, si fermò a Firenze, dove collaborò agli apparati per l'arrivo di Giovanna d'Austria e per la rappresentazione della Cofonaria dipinse il sipario con una Caccia. Tornato a Roma nel 1566 è subito impegnato negli affreschi della villa del cardinale Ippolito d'Este a Tivoli; alla improvvisa scomparsa del fratello riuscì a ottenere l'incarico di portarne a termine le opere da lui incompiute. È in questi anni che Federico matura un più distaccato atteggiamento nei confronti del modello stilistico di Taddeo, che pure resta la figura guida in ogni campo della sua attività, distillandone una sorta di codice che né favorì la diffusione. Di nuovo a Roma nel 1580, lavora in Vaticano nella Cappella Paolina. Nel 1582 Zuccari è a Venezia, dove dipinge, in uno stimolante confronto con la pittura veneta, Federico Barbarossa e Alessandro III° per la Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale. Nell'ultimo decennio del secolo si dedicò alla costruzione di una dimora sul Pincio, il palazzetto dalla famosa facciata con i mascheroni. La decorò con un ciclo di affreschi, in cui la glorificazione della propria famiglia s'intreccia con quella dell'artista come «virtuoso». La difficile via alla virtù, la «moralità» dell'attività artistica, la dignità dell'insegnamento, il prestigio del ruolo sociale dell'artista, illustrati nel ciclo, sono temi fondamentali della sua concezione dell'arte. Agli anni tra la fine del secolo e gli inizi del successivo appartengono alcune opere in cui gli aspetti iconici e arcaicizzanti si accompagnano a esiti tra i più felici delle sue qualità squisitamente pittoriche. Dal 1603 comincia quel viaggio nell'Italia settentrionale che si finirà con la morte ad Ancona nel 1609. Zuccari fu la personalità più importante della pittura romana dell'ultimo quarto del Cinquecento e l'influenza della sua opera, disseminata in tutta la penisola e divulgata anche oltre i suoi confini dalle incisioni, fu più ampia di quella di ogni altro contemporaneo. Il suo stile, anche in quanto normalizzava il linguaggio manieristico romano ebbe una grande capacità di penetrazione. Federico ebbe un importante ruolo anche nella storia della formazione artistica. Era stato membro dell'Accademia del Disegno e a Roma promosse la rifondazione dell'Accademia di San Luca (1593) fulcro di un vasto quanto ambizioso progetto di riforme. Le teorie artistiche di Zuccari, già divulgate in opuscoli e in memoriali, ebbero una compiuta espressione nel trattato 'L'idea de' Pittori, Scultori et Architetti', pubblicata a Torino nel 1607 in due libri. Egli non distingue, come Vasari, fra disegno e idea ma

teorizza l'esistenza di un «disegno interno», che è il «concetto formato nella mente nostra per conoscere qual si voglia cosa», e di un «disegno esterno», «che altro non è, che quello circoscritto di forma, senza sostanza di corpo. Semplice lineamento, circoscrizione, misurazione, e figura di qualsivoglia cosa immaginata, e reale». Dunque il disegno interno è «un concetto della mente, neoplatonicamente desunto da un principio universale metafisico» (Grassi), categoria del conoscere che è all'origine sia del disegno artistico che di quello geometrico-matematico. Il concretarsi dell'opera d'arte dall'interno verso l'esterno è il fondamento della dignità intellettuale del lavoro artistico, idea che si ritrova in tutta l'opera di Federico Zuccari.

7.10 Restauri cappella e opera

All'interno della cappella a parte interventi per la struttura non fu toccata fino al 1825 data in cui in seguito all'utilizzo della chiesa come deposito munizioni da parte delle truppe napoleoniche, tra gli interventi registrati vi sono: allargamento dei gradini che conducono alla predella dell'altare, furono anche demolite le cariatidi a stucco attribuite probabilmente a Franco e sostituite con una semplice cornice in cipollino, la rimozione delle balaustre di metallo sostituite con strutture lignee, la copertura nel 1833 della pala d'altare, in seguito a una superficiale pulitura, con una coppia su tela in telaio di Michelangelo Grigoletti testimoniato anche dallo scritto di un accademico di san luccain una lettera sirovata:

lastre ben polite di marmo. Ma non fu questa la prima volta, che gli umani intendimenti andarono falliti per quelle istesse cause, che doveano fargli riuscire. Imperciocchè l'umidore essendosi insinuato nelle più intime vene della pietra, e tutta avendola miseramente posseduta, sì che ne cascava a brani a brani la sovrapposta pittura, non fu più possibile di risarcirla; giacchè il campo, sul quale avrebbe lavorato il pennello, non era più abile a sostenere il colore; il che non sarebbe certo avvenuto, se il quadro fosse stato, secondo il costume, condotto in tavola o in tela. Era adunque una pietà a veder quell'altare e la tavola di esso scomparire insensibilmente dagli occhi; sì come uman corpo, che logorato da interna febbre, si va a poco a poco struggendo. Ma la provvidenza dell'Imperiale e Regio Governo accorse sollecita al riparo, commettendo al sig. Michelangelo Grigoletti di copiare in tela quella dipintura, innanzi che il tempo la consumasse intieramente.



In seguito altri lavori di restauro della cappella furono eseguiti negli anni tra il 1901 e 1910.



Nel 15 ottobre 1901 il parroco di san Francesco della vigna scrive una lettera alla commissione centrale delle antichità e belle arti per la pala d'altare della cappella Grimani.

I commissari a loro volta il 26 gennaio 1902 scriveranno alla soprintendenza: in questa lettera il si fa riferimento alla pittura a olio di Grigoletti "posta a coprire sull'altare l'originale deperito" sospetto nato dal " telaio in cui la tela è imbullettata anzi che nascosti sono visibili" ma ipotizzavano che sul retro della tela vi fosse la maddalena , consigliando di controllare la veridicità di questa ipotesi aggiungendo che era" cosa facilissima, giacche non si tratta che di muovereuna tela dal muro su cui

è posta”³⁰

La risposta della soprintendenza fu quasi immediata e fu spedita il 27 gennaio 1902 affermando che sapevano con certezza che sotto la copia vi era l'originale dello Zuccari ma che la verifica sarebbe stata comunque effettuata.

E fu appunto in questa data che la coppia del Grigoletto, appesa anche tutt' oggi in sacrestia, fu tolta e lasciata a vista l'originale di Zuccari che fu anche consolidata e ritoccata.



Nel maggio del 1904 furono rinnovate le cornici della pala d'altare della cappella.

Nel 1939 fu riposizionata la balaustra di metallo come da progetto originale.



³⁰ documentazione archivio storico soprintendenza

Nel 1966 si dovette intervenire sull'opera ad adorazione dei magi poiché dimostrava problemi conservativi che alteravano la lettura dell'immagine.

L'11 aprile 1995 sotto la soprintendenza di Ricciardini vi fu la prima domanda di proposta di intervento che segnala come finanziatori e committenti l'Associazione Comitati Privati per Venezia (UNESCO) restauro indetto alla memoria di Ashley Clarke.



Il concorso per i lavori fu vinto da : "ERNESTA VERGINI RECUPERO OPERE D'ARTE" eseguiti da Alessandro Paravia che iniziarono i lavori il 7 maggio 1996

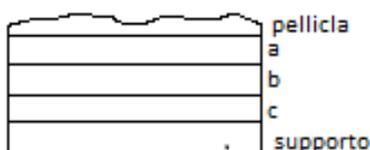
Nel preventivo dei lavori per i lavori previsti per la pala d'altare erano:

- verifica stato di conservazione
- leggera pulitura pellicola pittorica
- piccole stuccature
- reintegrazione pittoriche ad acquerello

Una relazione consegnata alla soprintendenza il 9 ottobre 1996 riporta che i lavori svolti sulla pala: analisi stati di conservazione, rimozione depositi superficiali, analisi chimiche

I prelievi della pala d'altare i cui risultati sono stati consegnati alla soprintendenza il 23 ottobre 1996 contengono quattro campioni:

1. Tre strati di costituito pittorico per uno spessore di 400 μm . questo campione inoltre evidenzia una chiara polarità della superficie il cui trattamento dovrà essere verificato direttamente sull'Opera.

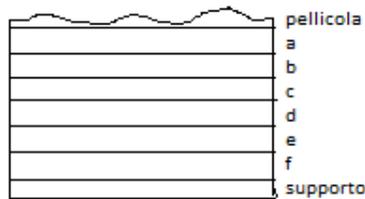


- a) Spessa stesura di colore giallo con: BIANCO DI PIOMBO+ GIALLO DI PIOMBO E STAGNO. Presentava inoltre particelle di grandi dimensioni.

- b) Strato bianco con BIACCA+ MINIO.
- c) Stesura bruna con BIACCA MISTA+ TERRE BRUNE NATURALI (ANCHE TERRA D'OMBRA).

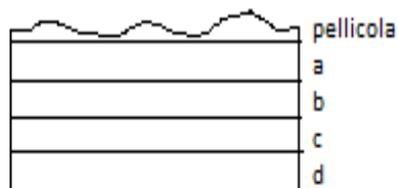
- Si é poi verificato l'impiego di leganti di natura lipidica

2. sei strati spessi 320 μm



- a) Stesura rosata BIANCO DI ZINCO+BIANCO PIOMBO+BIANCO DI TITANIO che penetra nelle fessure sottostanti
- b) Uno strato di vernice alterata che genera fluorescenza in luce ultravioletta che costituisce il legante di natura lipidica base di oli
- c) Tre stesure giallognole (c. d. e.)OCRA GIALLA +BIANCO DI PIOMBO in proporzioni variabili per i tre strati che ottengono tre gradazioni diverse
- d) Tre stesure giallognole (c. d. e.)OCRA GIALLA +BIANCO DI PIOMBO in proporzioni variabili per i tre strati che ottengono tre gradazioni diverse
- e) Tre stesure giallognole (c. d. e.)OCRA GIALLA +BIANCO DI PIOMBO in proporzioni variabili per i tre strati che ottengono tre gradazioni diverse
- f) Strato bruno composto da TERRE BRUNE, TERRA DI SIENA MISTE A BIACCA

3. Spessore di 80 μm

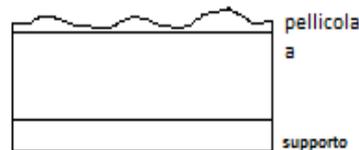


- a) Stesura chiara BIANCO DI BARIO +BIANCO DI ZINCO+ BIANCO DI TITANIO
- b) Stesura bruna TERRE D'OMBRA +BIANCO DI PIOMBO+BIANCO DI TITANIO
- c) Sottile strato di azzurro BLU DI SMALTO+ CARBONATO DI CALCIO

d) supporto di natura lapidea

- Legante di natura lipidica

4. spessore 25 μ



a) stratigrafia semplificata uno strato unico con mescolanza di OCRA ROSSA +BIANCO DI ZINCO+BIANCO DI TITANIO

- legante olio positivo ai test lipidici

In questa relazione viene poi aggiunto che in caso rimozione delle ridipinture successive si debba tener conto della stratigrafia sopra indicata ; rimozione che non fu effettuata.

7.11 Composizione dei pigmenti rilevati dai campioni

Per capire lo stato conservativo di quest'opera è bene analizzare i pigmenti non ancora esaminati presenti all'interno dell'opera:

- BIANCO DI TITANIO : TiO_2 , biossido di titanio, in natura presenta tre forme cristalline e colora per delle impurità del cristallo artificialmente in uso dal 1920, bianco con ottimo potere coprente, chimicamente inerte e quindi si miscela bene con tutti i pigmenti, usato in tutte le tecniche ,per la tecnica ad olio va miscelato con stanze essiccatrici.
- BIANCO DI ZINCO: ZnO , ossido di zinco, artificiale ottenuto con vapori derivati dallo zinco bruciato noto dal 1782 disponibile in commercio dalla metà del XIX secolo, ha un buon potere coprente, resistente alla luce ed a altri agenti atmosferici tende a diventare carbonato di zinco(bianco) solubile in soluzioni acide e basiche compatibile con tutti i pigmenti ma con quelli organici di sintesi accelera sbandimento
- BIANCO DI BARIO: ossido di Zinco, noto dal 1782 è stato commercialmente disponibile verso la metà del XIX secolo. Bianco con buon potere coprente; fluorescente sotto U.V. Buona resistenza alla luce e discreta agli agenti atmosferici; tende a trasformarsi in carbonato di Zinco altrettanto bianco. E' solubile in soluzioni acide e basiche, compatibile con tutti i pigmenti. Sembra però accelerare lo sbandimento di alcuni pigmenti organici di sintesi, usato in tutte le tecniche
- OCRA ROSSA: Fe_2O_3 , ossido ferrico ,varia il suo colore da rosso a giallo a seconda del livello di idratazione, di origine minerale naturale in seguito sintetico, usato fin dall'antichità in tutte le tecniche on elevato potere coprente, stabile alla luce e all'umidità.
- SMALTO BLU : vetro potassico contenente ossidi di Cobalto, artificiale, noto dalla fine del XV secolo ma probabilmente assai prima; usato soprattutto nel XVII e XVIII secolo,

resistente a tutti gli agenti, ha una notevole tendenza a catalizzare processi alterativi dei leganti organici (tempere) che tendono di conseguenza ad assumere frequentemente un tono bruno, scuro

tecniche: usato in tutte le tecniche ma soprattutto nell'affresco per il quale è molto adatto a ragione dell'elevata resistenza

- **CARBONATO DI CALCIO** : CaCO_3 anche detto bianco di calce o di san Giovanni , naturale minerale e artificiale usato fin dall'antichità come pigmento oggi si usa come inerte per dar corpo ai coloranti organici, resistente agli agenti atmosferici ma non agli acidi. usato come pigmento delle pitture murali e anche come sostituto del gesso nelle preparazioni nel nord Europa. Ma è fortemente sconsigliato per le pitture a olio.
- **TERRE D'OMBRA** : MnO_2 , ottenute dalla bruciatura delle terre naturali ma anche di origine artificiale sintetizzato nel diciannovesimo secolo, usate a partire dal rinascimento hanno un buon potere coprente, resistono a tutti gli agenti anche luce ed umidità ma diventano più scuri in olio
- **TERRA DI SIENA**: $\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{MnO}_2$ ossidi ferrici con biossido di manganese, minerale naturale, usate in tutte le epoche, ottima resistenza agli agenti atmosferici ma non molto coprente usato in tutte le tecniche ma è scarsamente coprente
- **GIALLO DI PIOMBO E STAGNO**: Pb_2SnO_4 , E' un pigmento di origine inorganica, minerale e sintetica. La sua scoperta si colloca nel tardo medioevo, Cennino Cennini ce ne dà notizia. Si altera e annerisce a contatto con i solfuri. E' solubile in acido nitrico. Ha un eccellente potere coprente. E' utilizzabile nella tecnica ad affresco ed a olio. Sconsigliato per encausto e tempera. Ha una buona resistenza alla luce e all'umidità

7.12 Stato di conservazione

Lo stato di conservazione di quest'opera è buona poiché non sono presenti né sollevamenti di pellicola pittorica né decoesione o sfogliamento del supporto ho notato però diverse mancanze di colore ,anche se già ritoccate, diverse alterazioni cromatiche di alcuni pigmenti che, in alcuni casi, hanno causato una perdita di lettura delle immagini, e la presenza di leggere cretture sulla superficie pittorica.

Andrò ora ad analizzare i degradi pervenuti nel dettaglio.

DEGRADO:

mancanze screpolature perdita di dettaglio:



mancanze dello strato pittorico

possibili cause:

- E' avvenuta un'interazione con l'umidità proveniente della muratura che è passata attraverso il supporto e la preparazione, ciò ha provocato sollevamenti e la conseguente perdita di lettura dell'immagine
- Il legante (ossia l'olio siccativo) ha seccato completamente , cosa che avviene dopo circa 80-100 anni. Mancando le sacche di trigliceridi allo stato liquido il film ha perso le sue proprietà di elasticità ed è quindi più soggetto a fratture e distacco.

Conseguenza di questo tipo di degrado è l'affioramento dello strato preparatorio sottostante.

Considerazioni: Ho notato che su tutta la superficie dell'opera questo tipo di degrado è presente solo nelle parti più scure mentre non è presente in corrispondenza delle parti brillanti o chiare come alcune vesti o il cielo. Ho per questo ipotizzato che la preparazione fosse stata stesa solo a livello delle parti dell'opera che dovevano essere più scure e nelle parti chiare stata applicata una preparazione che sfruttasse il colore chiaro e brillante della pietra utilizzata e con un diverso tipo di impasto.

Sbiadimento e viraggio del colore degli incarnati e delle vesti



scurimento dell'incarnato dei putti

Sul putto più in basso è visibile un netto cambio di colore che lascia rosata la mano sinistra e a partire dal polso porta ad uno scurimento dell'incarnato visibile su buona parte del corpo.



Sbiadimento dei volti e delle vesti

Si può notare uno sbiadimento e una perdita di dettaglio generale:

- sul volto della Madonna (bocca, mento, collo)
- sul volto di Gesù (lato destro del volto bocca e mento)
- sul volto, sulla mano e su parte delle vesti di Giuseppe
-

Possibile causa:

Le lacche utilizzate per le velature sono andate incontro ad una trasformazione dovuta a reazioni fotochimiche. Sono le onde elettromagnetiche della luce a compiere in gran parte questo tipo di degrado. Le reazioni fotochimiche che avvengono sono quelle indotte dalla luce dal blu viola in giù (minore di 480 nm), questa frequenza è in grado di rompere legami in modo particolare i doppi legami e si formano i radicali. I gruppi organici contenenti radicali sono estremamente reattivi e sono in grado di formare nuovi legami con l'ossigeno presente nell'aria formando i dioli. Quindi il composto cambia colore struttura resistenza e proprietà.

alterazione cromatica:



scurimento a macchie

Attraverso il supporto è avvenuto un affioramento di umidità che ha portato ad un viraggio di colore a macchie.

Crettature



Essiccamento del olio dei trigliceridi dei nuclei a forma di celle che generano spaccature della pellicola pittorica arrivando a rendere visibile la preparazione bruna. Queste cretture sono appena accanate se non trattate con consolidanti generano una caduta del materiale e quindi una lacuna.

Segno dei ritocchi



Segni dei ritocchi effettuati sulla pala.

BIBLIOGRAFIA

- C. Rindolfi, Le meraviglie dell'arte, Venezia 1648
- R. De Piles, L'idea del perfetto pittore, Torino 1769
- Anonimo, Della Cappella Grimana in San Francesco della vigna e della nuova tavola di altareche vi fu collocata , Lettera di un accademico di San Lucca, Venezia 1833
- Schamorzi l'idea dell'architettura universale(1645) Milano ,Borroni e Scotti, 1838
- Eraclio, "De coloribus et artibus romanorum", X-XIII, in Merrifield prima edizione 1849
- G.J. Ferrazzi, Manuale dantesco, Bassano 1865
- C. Moreau-Vauthier, Le peinture, Bergamo 1913
- Plinio,Naturalis Historia (I d.C.) a cura di Ferri, Roma , Palombi, 1946
- Bazzi , M., Abecedario pittorico, Milano, Longanesi, 1956
- J. Baltrusaitis Aberration. Quatre essais sur la legend des formes, Paris 1957
- R. Callois," D'étranges délires de marbre", in Connaissance des arts 139,1963,
- M. Chiarini, Pittura su pietra, 1970 , Firenze, catalogo della mostra
- Ottani Cavina, I dipinti su lavagna, 1971 in << Bolaffi Arte>> n 6
- Cennini, C. Il libro dell'arte(fine XIVsec.) a cura di F. Tempesti, Milano, Longanesi, 1975
- Delle lettere da diversi Re et Principi et Cardinali et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte (Venezia, 1560) 1981.
- Linzi, C., Tecnica della pittura e dei colori, Milano, Hoepli, 1984(1a ed. 1930)
- Rossi Manaresi ,L'ardesia ligure: deterioramento e conservazione, primi risultati di una ricerca 1985
- Chiarini, M., Il paesaggio a Firenze, in Il Seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura, Catalogo della mostra, Firenze, Cantini, 1986,
- S. Rinaldi, La Fabbrica dei colori: pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria, 1986
- Vasari, G., Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti (1550-1568) Firenze,a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi , Eunaldi Torino 1986
- Rossi Manaresi, Pietre porose: alterazione e conservazione in Bollettino dell'arte 1987 n 41
- Rossi Manaresi, Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policroma, romanica e gotica in Bollettino dell'arte,1987 n 41
- C.Danti , M. Matteni, A. Moles, Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione, Firenze 1990

- S. Rilandi, I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro, Firenze , 1990
- M. Ceolin, Restauro conservativo della facciata, Venezia 1994
- P. Bensi , La vita del colore, Tecniche della pittura veneta dal cinquecento al Settecento, Genova 2000
- P.Bensi , in Le pitture murali , tecniche, problemi, conservazione, 2000
- S. Onda, La chiesa di san Francesco della vigna, Venezia 2003
- Mario Casaburo, dottorato di ricerca presso la Seconda Università degli Studi di Napoli, La pittura su pietra in Italia tra XVI e XVIII secolo. Napoli 2007
- S. Onda, La chiesa di San Francesco della Vigna e il convento dei Frati minori: storia, arte, architettura, Venezia 2008
- Joan Mut Arbòs, Contributi per l'interpretazione del ciclo pittorico della cappella Grimani a San Francesco della Vigna, Roma 2009
- M. Matteini, A. Moles, La chimica nel restauro: I materiali dell'arte pittorica, 2010
- Zanichelli, Chimica per l'Arte, Bologna 2011
- Documentazione Archivio Storico Sovrintendenza di Venezia
- Documentazione Archivio Corrente Sovrintendenza Venezia
- Anonimo, Segreti diversi (XVI sec.) in Merrifield
- Anonimo, Ricette per fare ogni sorta di colore (XVI-XVII sec.) in Merrifield
- <http://www.troise.org>
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/>