

Dalla terra al sacro: la terracotta si fa opera d'arte
Il "Compianto di Sarmego"



Studente: Monica Rovea

Relatore: Dott.ssa Marcella Ansaldi



CORSO PER TECNICO DEL RESTAURO DI BENI CULTURALI
APPROVATO DALLA REGIONE VENETO CON DGR 1065 DEL 24.06.2014

Monica Rovea

Dalla terra al sacro: la terracotta si fa opera d'arte

Il "Compianto di Sarmego"

Relatore

Dott.ssa Marcella Ansaldi

Venezia, 3 luglio 2015

[Maria]: “O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio!
Figlio chi dà consiglio
al cor mio angustiato?

Figlio occhi iocundi,
figlio, cò non respundi?
Figlio, perché t’ascundi
al petto o’ si’ lattato?”

Jacopone da Todi, *Laude*

INDICE:

Introduzione p.5

PARTE PRIMA: *Contesto storico - artistico*

1.Sarmego ed il paesaggio circostante	p.7
2.L'origine longobarda e la storia dei restauri della Chiesa	p.9
3.La Chiesa oggi e le opere conservate	p.12
4.La collocazione del Compianto in terracotta: vicende storiche	p.14
5.I <i>Sepulcrum Christi</i> : genesi e sviluppo nel XV secolo	p.17
6.Padova nel Quattrocento, cantiere di nuove idee	p.20
7.Il Compianto di Sarmego: un'opera d'arte in terracotta	p.25
8.Principali fonti artistiche d'ispirazione: storia e confronto degli scultori padovani del Quattrocento	p.28
9.Problemi di attribuzione: Giovanni d'Antonio Minelli dè Bardi	p.32

PARTE SECONDA: *Analisi scientifica del Compianto in terracotta policroma*

1.Scheda descrittiva dell'opera	p.37
2.Interventi precedenti dei restauri sull'opera	p.38
3..Processi di lavorazione della terracotta policroma	p.46
3.1.Materie prime	p.47
3.2.Impastamento e foggatura	p.48
3.3.Essiccamento	p.49
3.4.Cottura	p.50
2.5. Strato preparatorio e tecnica pittorica	p.50
4.Analisi dello stato di conservazione	p.52
5.Tecnica esecutiva e di lavorazione del Compianto	p.54
6.Indagine diagnostica	p.56
6.1.Analisi chimiche e stratigrafiche condotte dal Dr. Enrico Fiorin	p.58
6.2.Test istochimico per l'individuazione delle proteine con 4-Dimetilamminobenzaldeide	p.63

6.3. Test istochimico per l'individuazione di olii, cere e resine saponificabili	p.64
6.4. Analisi spettrofotometrica XRF e analisi FTIR condotte dal Prof.re Renzo Ganzerla	p.65
7. Degradamento biologico sull'opera	p.68
8. Proposta di intervento di restauro	p.71
I. <i>Riferimenti</i> : Documentazione grafica	p.74
II. <i>Riferimenti</i> : Analisi chimiche e stratigrafiche condotte dal Dr. Enrico Fiorin	p.79
Bibliografia	p.90
Sitografia	p.92

Introduzione

L'obiettivo di questo studio è rivolto alla scultura in terracotta policroma, il *Compianto*, attribuita a Giovanni d'Antonio Minelli de' Bardi, risalente alla metà del XV secolo e conservata nella Chiesa di S. Michele di Sarmego (VI).

Quest'analisi offre una descrizione storico-artistica del contesto in cui l'opera è stata prodotta, dell'artista che l'ha realizzata e i relativi problemi di attribuzione ancora fonte di dibattito, ripercorrendo e raccogliendo le vicende e le testimonianze riportate da svariate fonti.

Cent'anni fa anche G. D'Annunzio, alla visione del *Compianto* di Niccolò dell'Arca a Bologna, espresse una sensazione ancora attuale che accomuna molte persone alla prima vista di questo genere di opere:

“Non dimenticherò mai quel Cristo. Era di terra? Non sapevo di che sostanza fosse.[...]”¹

La seconda parte di questo elaborato, dunque, offre una visione più scientifica, soffermandosi sul materiale di cui è costituito il manufatto, le tecniche artistiche costitutive e di lavorazione che lo contraddistinguono, le alterazioni ed il degrado, terminante con un progetto di intervento di restauro.

¹ P.GIBELLINI, (a cura di), *Pagine sull'arte*, Milano, Electa, 1986, cit. pp. 101-102.

PRIMA PARTE

Contesto storico artistico

1.Sarmego ed il paesaggio circostante

Il *Compianto*, scultura in terracotta policroma attribuita allo scultore Giovanni d'Antonio Minelli dé Bardi (Padova 1450 -1530) è conservato nella Chiesa di Sarmego, una piccola frazione del Comune di Grumolo delle Abbadesse, in provincia di Vicenza.

Si tratta di un'opera che rivela una notevole raffinatezza tecnica ed espressività artistica ancora in parte sconosciuta ai cultori d'arte.

Nel ricostruire brevemente la storia di questo paese, per capire il contesto entro il quale il Bene Culturale è conservato da secoli, è necessario fare un lungo viaggio a ritroso fino al 1100, quando la proprietà del territorio paludoso tra Lerino, Grumolo, Camisano, Sarmego e Vancimuglio venne ceduta al convento benedettino di S. Pietro a Vicenza (oggi sede di un pensionato per anziani).

Il nome, infatti, deriverebbe da “grumulus”, piccola altura o da “gruma” (selva) controllata prima da un conte e poi dalle Badesse, per questo motivo il nome di “Grumolo delle Contesse” si trasformò in “Grumolo delle Abbadesse”.

A Vicenza si trovavano due conventi benedettini inizialmente gestiti al maschile: S. Felice e S. Pietro, mentre il primo appariva in grado di badare alla sua esistenza, S. Pietro risultò in misere condizioni, per questo divenne un monastero femminile con l'insediamento iniziale di venti monache.

Inizialmente le scelte decisionali di entrambi i monasteri furono influenzate dalla già fiorente Abbazia Benedettina di S. Giustina a Padova.

Da questo periodo iniziò lo sviluppo ambientale e artistico di Grumolo delle Abbadesse e su questi territori e sugli abitanti l'Abbadessa esercitò il potere civile e religioso.²

Le Badesse disegnarono il piano di risanamento che trasformò quest'area in un vero investimento economico con l'aggiunta di una scelta colturale, quella della risaia, ancor oggi praticata.

²*La Chiesa arcipretale attraverso i secoli – Per il XXV di ministero pastorale in Sarmego dell'arciprete don Pietro Smiderle (1955 - 1980) e consacrazione della Chiesa recentemente restaurata e abbellita- cit. pp.17-19.*

Il governo delle monache continuò nei secoli successivi e l'avvento della Repubblica di Venezia nel 1404 contribuì allo sviluppo economico, commerciale e culturale del territorio.

In concomitanza con il declino della Repubblica di Venezia e alla crisi negli scambi commerciali, le nobili famiglie si rivolsero all'entroterra per dedicarsi alla produzione agricola e alla coltivazione del riso.

Furono quindi costruite innumerevoli ville nel territorio. A Grumolo delle Abbadesse si trova Villa Canal (XVI sec.)³ A Sarmego Villa Volpe-Piovene-Pavin (XV sec.), Villa Godi (XVI sec.)⁴ e Villa Fracasso-Lampertico-Buzzaccarini-Bettinardi (XVIII sec.) e nella frazione di Vancimuglio Villa Chiericati-Porto-Rigo (XVI sec.)⁵e Villa Modena Lioy-Nizzetto ⁶ (XVIII sec.).⁷

L'esercizio quotidiano della potenza delle Benedettine rimase incontrastato perché la grande produttività manifestata dal lavoro agricolo aveva favorito l'intrecciarsi di nuovi rapporti di forza e collaborazione con le grandi famiglie. Soltanto l'arrivo delle armate rivoluzionarie di Napoleone nel 1806 stroncò il potere delle Abbadesse, di cui lasciarono in eredità solo il nome⁸.

³ attribuita alla scuola di Domenico Cerato

⁴ progettata da Vincenzo Scamozzi

⁵ attribuita ad Andrea Palladio

⁶ progettata da Ottavio Bertotti Scamozzi

⁷F. CAROLLO, *Grumolo delle Abbadesse il riso, le risaie e la vita intorno*, Sandrigo, Artigrafiche Urbani, 2005, cit. pp. 13-20.

⁸ G.ARDINGHI, *Le Abbadesse di Grumolo*, Sandrigo, Artigrafiche Urbani, 2002, cit. pp. 11-14.

2.L'origine longobarda e la storia dei restauri della Chiesa di S. Michele

Il nome Sarmego, originariamente “Sermaticum”, potrebbe derivare da una tribù germanica proveniente dalla Sarmazia europea (attuali Ucraina e Russia meridionale e terre comprese tra il Mar Nero e i fiumi Don e Volga) che nel VII sec. decise di integrarsi con la popolazione locale.

Il primo impianto della Chiesa di S. Michele è di epoca longobarda (VII sec.) e la pianta attuale a croce latina è rimasta pressoché invariata.

Nel Medioevo apparteneva al territorio della pieve di Grumolo delle Abbadesse ed era sottomessa al controllo del Monastero Benedettino.

Nel 1507 e nel 1532 l'edificio fu allungato e alzato verso est dal conte Ludovico Volpe proprietario della Villa Pavin, come ricorda la lapide sulla parete esterna della chiesa, lato nord.

Il primo documento storico che attesta la presenza del *Compianto* in questa Chiesa risale al 9 maggio 1652, si tratta del testamento del Signor Claudio Parma fu Zuane, protettore della Confraternita del Santo Rosario.⁹

Lo stato conservativo della Chiesa e le varie donazioni furono documentate nel corso degli anni dalle relazioni delle visite pastorali, come quella risalente al 1769 del Vescovo Marco Zugari e al 1820 del Monsignor Giuseppe Peruzzi, il

cui incontro è ancora oggi ricordato dallo stemma vescovile sul portale.

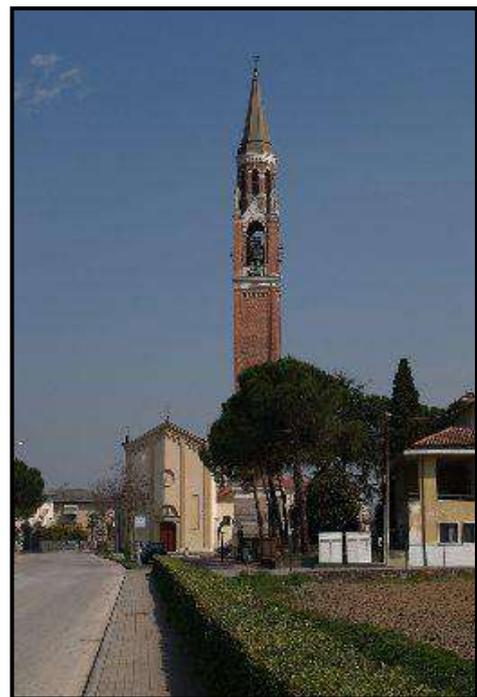


Figura 1: Chiesa e campanile di Sarmego

⁹I. CAPITANIO, *I capitelli, le chiese, gli oratori e le ville del Comune di Grumolo delle Abbadesse, guida eco-turistica del territorio*, vol.3, Marostica, Centro copie a zero, 16 settembre 2010, cit. pp. 105- 122.

Il rapporto stesso ci informa che nella Chiesa ci sono gli altari di S. Michele, Beata Vergine del Rosario, Beata Vergine della Misericordia, S. Giuseppe e la “Passione di Nostro Signor Gesù Cristo.”¹⁰

Nel 1856 e 1923 la Chiesa venne ampliata e decorata e nel 1926 iniziarono i lavori per la costruzione dell’attuale campanile, progettato dall’architetto Ferruccio Chemello di Vicenza.

Il 4 marzo 1970 il Vescovo nominò Don Pietro Smiderle, Parroco di Sarmego; egli durante il suo ministero sacerdotale incentivò l’avvio di numerosi interventi di ripristino nella Chiesa tra i quali vi inserì anche un intervento di manutenzione ordinaria del Compianto, avvenuto nel 1978.

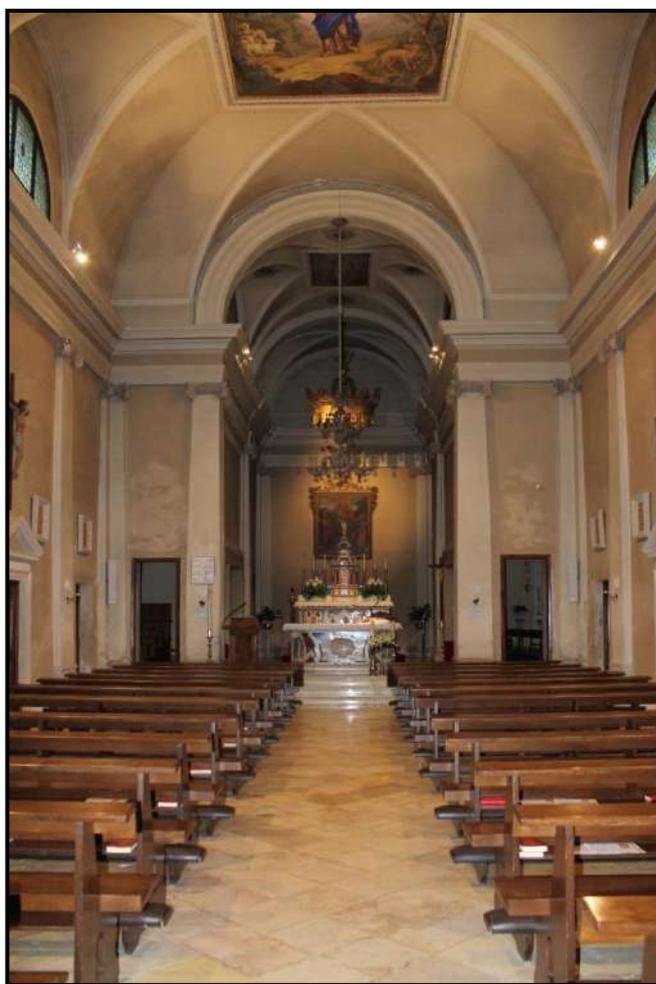


Figura 2: interno della Chiesa di Sarmego

¹⁰ Relazione del Vescovo G. Peruzzi in occasione della visita pastorale nella Comunità di Sarmego, 1820.

Tra i vari interventi di sistemazione dell'edificio è da inserirsi il rinnovamento del coro, delle cappelle laterali e l'inserimento di tre opere in marmo: l'altare per le celebrazioni, il paliotto d'altare ed il fonte battesimale.

Successivamente si passò al restauro, alla ridipintura delle pareti esterne dell'edificio e alla risistemazione degli infissi. Durante questi interventi si realizzò anche la completa deumidificazione di tutti i muri, in questo modo vennero trattati tutte le pareti della Chiesa per eliminare l'umidità ascendente nei muri stessi.

Il 14 settembre 1980, il Vescovo Monsignore Onisto consacrò la Chiesa e l'altare.

3.La Chiesa oggi e le opere conservate

L'edificio attuale a croce latina presenta un transetto poco sporgente a destra e non aggettante nella parte opposta.

Il soffitto a volta a botte è affrescato con *La Gloria del Paradiso* (1856) e sulle vele sono dipinti dei tondi raffiguranti i *Quattro Evangelisti* di Antonio Tamarolo (1923).

Il presbiterio con soffitto dipinto riproducente *Cristo Risorto* (1923) è rialzato rispetto alla navata e la parte posteriore dell'Altare Maggiore è percorribile attraverso un deambulatorio. Ai lati del presbiterio si trovano due cappelle, la prima dedicata al coro e l'altra a *S. Michele Arcangelo*.

Sui due lati della navata centrale si aprono due cappelle, ospitanti rispettivamente nella prima l'altare dedicato alla *Madonna del Rosario* e nella seconda a *S. Antonio da Padova*, sulla stessa parete è conservato un dipinto seicentesco, su tela, raffigurante i *Santi Giuseppe ed Antonio*.

La Chiesa conserva tre opere quattrocentesche dal valore inestimabile: la pala d'altare raffigurante la *Sacra Conversazione* di Bartolomeo Montagna (Orzinuovi 1449/1450 – Vicenza 1523) posta dietro all'Altare Maggiore, un *Crocefisso ligneo* appeso sulla parete della navata centrale e nella cappella dedicata a *S. Michele Arcangelo*, all'interno di una nicchia protetta da una lastra di vetro¹¹.è custodito il *Compianto*.

¹¹I. CAPITANIO, *I capitelli, le chiese, gli oratori e le ville del Comune di Grumolo delle Abbadesse, guida eco-turistica del territorio*, vol.3, ... , cit. pp. 105-122.

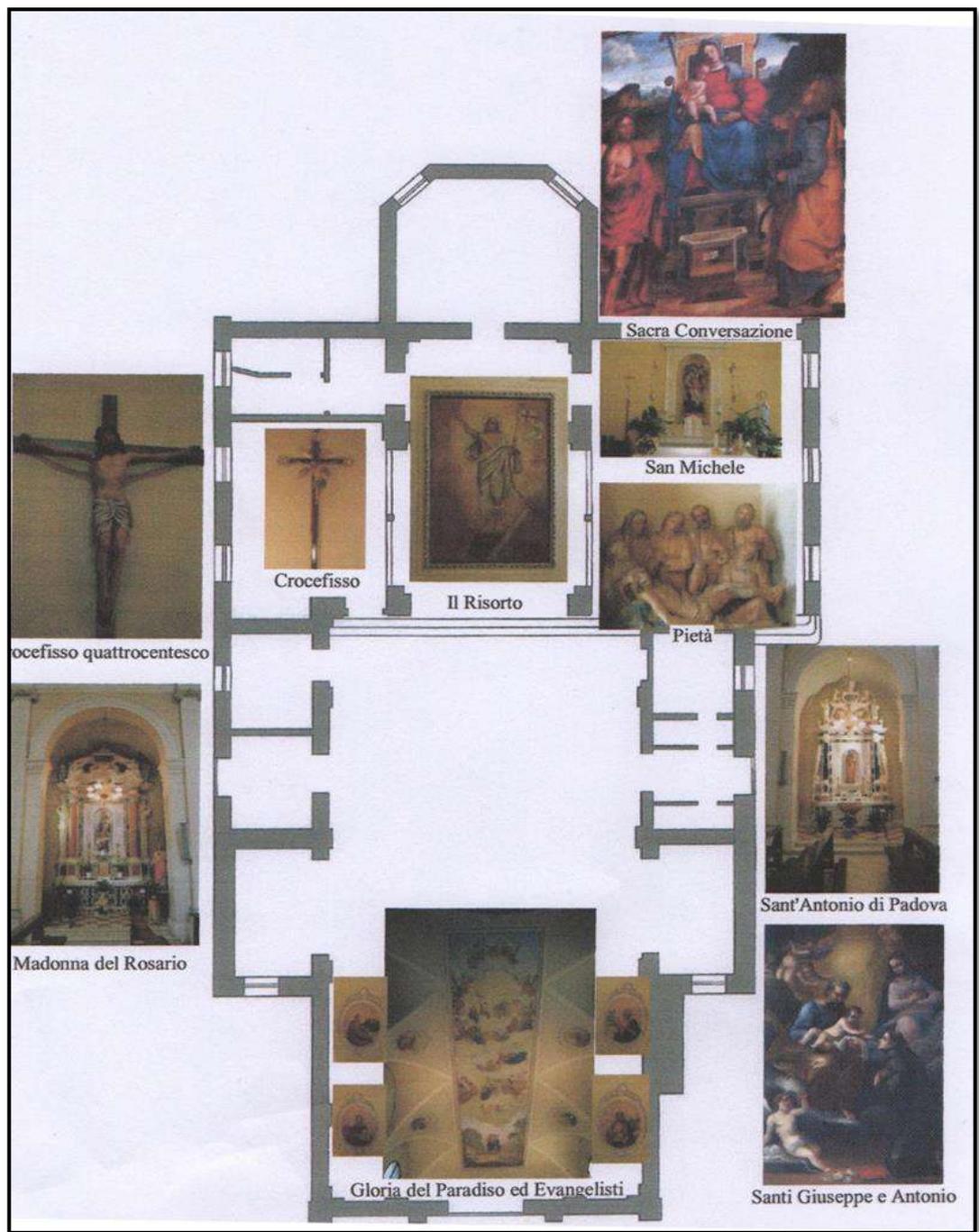


Figura 3: pianta della Chiesa di Sarmego

4.La collocazione del Compianto in terracotta: vicende storiche

Secondo numerose fonti, nel corso della storia, gli abitanti ed i parroci di Sarmego furono sin da subito consapevoli della rarità e del pregio dell'opera e molto interessati alla sua conservazione.

Lo scrittore G. Segato¹² ricorda che

“Al Parroco di Sarmego, Don Luigi Bonora, gli fu fatta una richiesta da parte di un Signor bolognese: 15000 lire per la cessione del gruppo in terracotta:

“-L'aiutero' così ad alleggerire le spese per la costruzione del nuovo campanile- ma l'avveduto sacerdote gli rispose: - Semo siori lo stesso e no se privaremo mai de sta rarità.”

Del prezioso gruppo hanno riferito più volte i *quotidiani L'Avvenire d'Italia, Il Resto del Carlino, Il Corriere della Sera, Vedetta Fascista.*

Un articolo di cronaca riportato nel giornale *Il Resto del Carlino* del 12 aprile 1927 racconta:

“Giorni or sono, visitando Sarmego, paese che dista da Vicenza circa 10 Km, dopo aver notato il delizioso palazzo di stile lombardesco dei Co. Piovene, palazzo assai interessante per le sculture nei poggioni, nei portali e nelle bifore, ci siamo fermati lungamente ad ammirare un meraviglioso gruppo in terracotta dipinta, sepolto (si può dir così) sotto la mensa d'un modesto altare della Chiesa parrocchiale. Il gruppo rappresenta Gesù deposto dalla croce. E' composto di sette figure: il Redentore, Maria Addolorata, Giuseppe d'Arimatea, S. Pietro e le tre Marie (Maria Maddalena, Maria Salome e Maria Madre di Giacomo). La bellezza della composizione è veramente notevole. Una qualsiasi attribuzione ora sarebbe azzardata. Gli studiosi avranno campo di valutare ogni particolare.”

¹² G. SEGATO, *Sarmego - notizie storico descrittive-*, a cura della fabbrica, 1935, cit. pp. 39 – 45.

Il *Corriere della Sera* riprodusse il gruppo in una nitida immagine 18x26 con questa leggenda:

“Rarissimo e prezioso gruppo in terracotta dipinta, esistente sotto la mensa di un modesto altare della Chiesa di Sarmego (Vicenza) sul quale è stata richiamata, in questi giorni, l’attenzione della Commissione d’Arte.”¹³

Come ricordano i sopracitati articoli (1927), lo scrittore G. Segato (1935) e Don P. Smiderle (in un contributo del 2005, allora parroco di Sarmego) il gruppo in terracotta si trovava in un posto nascosto all’ammirazione dei visitatori e per di più soggetto al deterioramento per l’umidità del suolo.

Fu relegato per anni ed anni sotto ad un altare, in una cappella laterale molto umida e per questo murata nel 1900.



Figura 4: parete della navata centrale con cappella murata

¹³G. SEGATO, Sarmego - notizie storico descrittive-..., cit. pp. 39 – 45.

In passato, il gruppo posto là sotto fungeva da paliotto dell'altare e lo si vedeva attraverso una grata di ferro battuto posta sul davanti. Agli inizi del 1900, l'Arciprete Don Luigi Bonora, constatando che in quella posizione il gruppo si stava deteriorando per l'umidità lo fece spostare nella nicchia asciutta che ospitava il battistero.

La "R. Soprintendenza ai Monumenti" mandò sul luogo due operai specializzati: Sig. Stefani Giuseppe e Del Prà Eugenio di Venezia per eseguire lo spostamento, attuato con mille precauzioni, poiché fin d'allora, l'opera imbevuta di umidità, minacciava di sgretolarsi. Fu posato su una lastra di marmo, ad un'altezza di circa mezzo metro. Sul davanti fu costruito un cancello in ferro battuto, così che i fedeli potessero ammirare il *Compianto* non più minacciato dall'umidità ma in un ambiente asciutto e arieggiato.

A tutti non piacque la decisione di porlo in una cappella laterale, fuori dalla navata centrale della Chiesa. Parecchi lo avrebbero voluto esporre in una posizione più centrale, invece prevalse il criterio di una chiesa tutta orientata verso il suo centro ideale che è il presbiterio.

5.1 *Sepulcrum Christi*: genesi e sviluppo nel XV secolo

I Compianti ebbero un'enorme diffusione nell'area padana a partire dalla metà del Quattrocento, all'alba della Riforma Protestante, tra le luci del Medioevo e la crisi dell'epoca Moderna.

Gli esempi più significativi si trovano tuttora in Lombardia, Piemonte, Veneto, Emilia Romagna e Campania.¹⁴

La religiosità quattrocentesca seguì in gran parte temi e motivi medioevali, abbandonando però le speculazioni teologiche per abbracciare un pensiero più intimo ed emotivo, le cui origini deriverebbero dalla figura e dalla predicazione di San Francesco d'Assisi (1181-1226), la cui visione religiosa trovò le basi più sul sentimento che su un sapere filosofico e teologico.

L'insistenza sul sentimento ebbe presto vasta risonanza, dando vita ad alcune pubblicazioni religiose che si diffusero largamente ed ebbero vasta influenza.

Tra i testi che influenzarono anche le espressioni artistiche troviamo il *Laudismus de Sancta Cruce* nel quale il francescano Bonaventura da Bagnoregio¹⁵ pubblicò le sue riflessioni sulla crocefissione di Cristo e su come il credente possa prendere parte alla passione e alla morte del Salvatore, così le *Meditationes Vitae Christi* di Giovanni de Caulibus da San Gimignano, le *Revelationes* di Santa Brigida di Svezia¹⁶ e *Le laude* di Iacopone da Todi.

Tali libri vennero subito tradotti in Europa e rielaborati in volgare, spesso diffusi ad opera di predicatori itineranti, giullari o recitati come misteri o laude

¹⁴ www.culturacattolica.it alla voce *Compianti in terracotta quattrocenteschi*

¹⁵ **BONAVENTURA DA BAGNOREGIO**, santo e dottore della Chiesa (Bagnoregio 1217 circa - Lione 1274):entrò nell'ordine francescano nel 1243 fu subito impegnato a difendere gli ordini mendicanti contro gli attacchi dei dottori parigini, promulgò le nuove costituzioni dell'ordine (*Constitutiones narbonenses*) ed ebbe l'incarico di scrivere la *Legenda* o biografia ufficiale di San Francesco.

Gli scritti di B. ebbero importanza per l'arte anche in altro modo: la sua *Vita di san Francesco* sembra sia stata tenuta presente da Giotto nell'ideare le scene degli affreschi di Assisi; le nuove costituzioni dell'ordine da lui dettate diedero pure norme per la costruzione e l'arredamento delle chiese francescane.

Nella pittura medievale, San B. è per lo più identificato per mezzo di attributi o di allusioni a fatti della sua vita. Già nel 1300 appare, insieme alla Vergine, a san Francesco e ad altri santi francescani, ai piedi della croce con al vertice il pellicano.

Fu canonizzato nel 1482; proclamato dottore della Chiesa nel 1588; festa, 15 luglio.

¹⁶ Finstad, Uppland, 1303 circa - Roma 1373

drammatiche. La nuova pratica devozionale mirava a far piangere i fedeli per muoverli attraverso la forza del sentimento, facendo loro provare le stesse emozioni dei santi.

Tale sistema di immedesimazione era molto diffusa, come si evince da questo brano tratto da un manuale di devozione per fanciulle del 1454:

"Per meglio far agire in te il racconto della Passione, e poter meglio ritenere tutti i dettagli, è utile figurarsi alla mente luoghi e persone; per esempio una città che rappresenti Gerusalemme: a questo scopo puoi prendere una città che conosci bene... E quando a un certo momento proverai un sentimento intenso di devozione non trattenerlo ma assecondalo affinché si trasformi in un sentimento durevole, dolce e pio..."

In questo contesto si inseriscono i Compianti e altre rappresentazioni artistiche del dolore di Cristo.

Come spesso avviene dal rito del Venerdì Santo si passò alla messa in scena della sacra rappresentazione, per giungere poi a forme d'arte stabili che si fissavano nell'animo come continua possibilità di memoria e di conversione per il cristiano. Il discorso inquieto, veniva da un lato interpretato da voci recitanti, dall'altro rappresentato dalle immagini il cui urlo di dolore appare incessante attraverso i secoli.

La dimensione a grandezza naturale delle statue è finalizzata a creare scenografie, la posizione delle singole figure, le cui espressioni sono forzate in gesti estremi aumenta il pathos, così come doveva accadere nei quadri viventi-teatrali allestiti durante le liturgie pasquali.

Davanti ai Compianti ci colpisce una doppia comunicazione della sofferenza: quella interiore di ciascun personaggio che si dilata dal gruppo, e quella che con la marcata gestualità, esplose verso l'esterno coinvolgendo il fedele-spettatore.

Dunque, considerato il contesto e la genesi dei *Sepulcrum Christi*, per il *Compianto* minelliano, è interessante ricordare la presenza e l'autorità delle Abbadesse sul territorio vicentino, probabilmente possibili committenti dell'opera.

I Compianti venivano spesso collocati oltre che nelle cappelle delle confraternite anche nell'ingresso dei dormitori monastici per la loro stretta relazione con il momento di preghiera legato all'ora vespertina.

La presenza delle monache e le intense relazioni avute con l'ambiente benedettino della città di Padova, favorì certamente uno scambio di idee teologiche, culturali e artistiche che presumibilmente influenzarono anche la scelta dell'artista all'interno dei cantieri patavini e lo stile per la realizzazione dell'opera.

Probabilmente inferiori furono gli scambi culturali con Vicenza, più improntata alla sperimentazione di vari materiali e tecniche e all'uso della pietra.

6. Padova nel Quattrocento, cantiere di nuove idee

Per meglio comprendere il valore artistico dell'opera, non si deve trascurare il contesto culturale e storico-artistico in cui è stata prodotta, il paese di Sarmeola, infatti sorge ai confini di una fiorente città che nella metà del 1400 fu il cuore di numerosi cantieri e intreccio di nuove esperienze: Padova.

Tutta la città di Padova era segnata da una vivace attività scultorea, dalle Chiese degli Eremitani e dei Servi, a quelle di S. Francesco e di S. Canziano, ma le maggiori occasioni offerte all'attività creativa erano legate alla Basilica del Santo: il completamento dei rilievi del presbiterio, intorno all'altare di Donatello e la decorazione della Cappella dell'Arca, i cui lavori della facciata furono eseguiti da Giovanni Minelli insieme ad altri artisti.

In questa città vi lavorarono artisti come Andrea Mantegna, Francesco Squarcione e soprattutto Donatello¹⁷ che esercitò un'influenza determinante sull'ambiente padovano e su tutta l'Italia settentrionale.

Questi maestri ebbero modo di conoscere i diversi stili artistici, i metodi di lavorazione di molti materiali, specialmente nel cantiere della Basilica del Santo. La lavorazione del bronzo e della terracotta furono praticate a Padova con esiti significativi, costituivano esperienze complementari sia sul piano tecnico che concettuale, presupponendo entrambe una gran perizia nella modellazione.

¹⁷**DONATELLO** vero nome Donato di Niccolò di Betto Bardi (Firenze, 1386 – Firenze, 13 dicembre 1466): scultore, orafo e disegnatore italiano, tra i protagonisti dell'Umanesimo fiorentino.

La sua formazione avvenne nella bottega del Ghiberti (tra il 1404 e il 1407 figura tra gli aiuti per la porta del Battistero) e nell'Opera del duomo

La sua vasta produzione, nei vari materiali (pietra, marmo, legno, stucco, bronzo, terracotta), elaborati dal rilievo bassissimo al tuttotondo, risponde con soluzioni originali a esigenze narrative o emblematiche, a problemi della rappresentazione dello spazio e del rapporto scultura-architettura, in un confronto personale con la tradizione medievale e con il mondo antico che ebbe modo di approfondire anche nei soggiorni a Roma (nel primo decennio del secolo e ancora nel 1430-32). Presente nei più importanti cantieri fiorentini, in stretto rapporto con artisti quali Brunelleschi e Masaccio, stimato da umanisti, come N. Niccoli e P. Bracciolini, e personalità politiche, come Cosimo il Vecchio, D. valicò con la sua attività e la sua fama i confini della Toscana, lavorando per un decennio a Padova (1443 - 1453), mentre la sua opera fu richiesta a Venezia, a Mantova, a Ferrara e a Napoli.

Un esempio notevole dell' influenza donatelliana sugli altri scultori è il *Compianto* che Donatello realizzò a Padova per l'altare del Santo, 1443-1453, probabile fonte della *Deposizione nel sepolcro* di Mantegna¹⁸, del *Seppellimento di Cristo* di Andrea Riccio¹⁹ e di altre opere prodotte nell'ambito veneto.



Figura 5: Donatello, *Deposizione di Cristo*, 1446-1453, pietra calcarea, 138x188cm, Padova, Basilica del Santo



Figura 6: Andrea Mantegna, *Deposizione nel sepolcro*, 1465-68, incisione, Vienna, Albertina

¹⁸ Vienna Graphische Sammlung Albertina, bulino, mm 333x467

¹⁹ Washington National Gallery of Art, bronzo, cat Kress n. 204, 20 x 14 cm

Insieme all'*Altare del Santo*, furono gli affreschi del Mantegna per la cappella Ovetari, nella Chiesa degli Eremitani ad apportare le novità stilistiche più dirompenti: nelle *storie di S. Giacomo e S. Cristoforo*, la linea vigorosa diede ai personaggi una consistenza statuaria e classica.

Una grandiosa circolazione di modelli e calchi formò schiere di maestranze nelle botteghe padovane, l'interesse per il collezionismo spaziava dalle incisioni nordiche alle raccolte antiquarie dell'antichità classica e romana e questo può spiegare il convivere di modelli stilistici così diversi.

Inoltre, perdurò a lungo il realismo e il gusto decorativo del Gotico Internazionale nell'Italia settentrionale e queste ragioni possono spiegare una certa resistenza alle novità dei toscani.

In terra padana non venne mai meno la tradizione del laterizio, del cotto rosso, del decoro arricchito dagli elementi figurativi in stucco e terracotta.

Si trattò di un gusto per la scultura in pietra, in cotto, in marmo già affermata e consolidata da tempo, che diede alla storia dell'arte un apporto specifico nei suoi studi del corpo, del ritratto e della prospettiva nel senso della fisicità della statuaria in rilievo e a tutto tondo.²⁰

Sicuramente la città patavina risentì dell'influenza esercitata dalle città emiliane, centri di produzione di numerosi Compianti fittili.

Va citato a riguardo il nome di un artista connotato da una marcata poetica naturalistica e da un efficace linguaggio dialettale, quale Guido Mazzoni²¹, autore di alcuni tra i più suggestivi gruppi in terracotta a noi pervenuti, Niccolò

²⁰http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/web/File/FDMuseo/Insula_Fulcheria/26/IF_n_261996_C_Corradi_Galgano_La_formazione_artistica_di_Agostino_de_Fondulis138.pdf

²¹**GUIDO MAZZONI** (Modena 1450 - Modena 1518): nacque a Modena intorno al 1450. Nel 1472 ormai maggiorenne fu impiegato dalla Fabbrica del duomo di Modena nei lavori di costruzione della sagrestia nuova. Nel 1476 viene ricordato come orefice.

La più antica produzione del M. come scultore reca comunque sicura testimonianza dell'influenza della contemporanea pittura ferrarese a cominciare dalla recente impresa degli affreschi nella residenza estense del palazzo di Schifanoia. Ben presto egli si impose in quel genere che sarebbe divenuto il suo più apprezzato marchio di fabbrica: i drammatici gruppi in terracotta dipinta rappresentanti il tema del compianto sul Cristo morto. Il più antico fra i gruppi plastici eseguiti dal M. dovrebbe essere il *Compianto* della chiesa di S. Maria degli Angeli a Busseto.

Eccelse nell'arte sacra con l'esecuzione di questi gruppi scultorei soprattutto tra il 1475 e il 1490.

Dopo vari viaggi, nel 1515 tornò a Modena dove morì il 12 settembre 1518.

dell'Arca²² (nel quale la ricerca della espressione della intera gamma dei sentimenti di dolore si produce in una sorta di trattato di fisiognomica), e infine del più "morbido" Alfonso Lombardi.

²²**NICCOLÒ DELL'ARCA** noto anche come Nicolò dell'Arca, Niccolò d'Apulia o Niccolò da Bari. (1453 c.a. - Bologna 1494): nulla si sa della sua formazione prima del suo arrivo a Bologna nel 1463: di origine meridionale, secondo gli appellativi ricorrenti nei documenti, N. probabilmente soggiornò a Napoli, aperta alle correnti oltramontane. L'incisiva e violenta drammaticità espressiva del complesso di statue policrome in terracotta che forma il *Compianto sul Cristo morto* (Bologna, S. Maria della Vita) sembra avvicinarsi alla cultura ferrarese di artisti quali Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti. Alcuni critici considerano quest'opera il momento finale della ricerca artistica dell'artista.



7. Il Compianto di Sarmego: un'opera d'arte in terracotta



Figura 7: *Compianto di Sarmego, fronte*

Il *Compianto* è un gruppo in terracotta policroma (170x115x60) rappresentante il corpo di Cristo morto sulle ginocchia della Madonna tra il “compianto” cioè il cordoglio di altri cinque personaggi.

Il protagonista della composizione è Gesù depresso dalla croce, il suo corpo al centro è inerme ed è sorretto dalle due figure ai lati. Il viso è inanimato e rivolto verso lo spettatore, sui riccioli dei capelli e della barba rimane traccia della pellicola pittorica di color bruno. Sul costato da una ferita sgorgano gocce di sangue a ricordare il doloroso calvario che ha preceduto la morte, il pube è coperto da un corto perizoma in terracotta.

A reggere il capo del figlio, è la Madonna, seduta con le gambe incrociate a sinistra della composizione, indossa un soggolo bianco ed una veste con velo blu bordato da una fascia dorata .

Il suo volto è inclinato a sinistra e la bocca è aperta, simbolo del grido straziato dell'amore materno e della sua sofferenza, la sua mano destra accarezza il capo del figlio.

Dall'altro lato Maria Maddalena o Maria di Magdala, seduta, con le chiome bionde disciolte, sembra accarezzare le gambe ed i piedi trafitti che un giorno aveva asciugato con i suoi capelli²³.

Il suo viso inclinato nella parte opposta rispetto quello della Vergine emana un grido di dolore, indossa una veste su cui si notano tracce di color azzurro.

In secondo piano ci sono quattro personaggi, i singoli elementi che compongono le figure si bilanciano tra loro secondo un'architettura che è tutta interna, di osservazione diretta, creando quel tessuto di segni che acquisiscono senso proprio in base al loro sistema di relazioni. Varia è la gamma degli atteggiamenti, dalla vitalità ed espressività dei volti al corpo immobile del Cristo.

La prima figura è identificata come Maria Di Salome, madre dei figli di Zebedeo²⁴ ovvero Giacomo e Giovanni (3,17) che insieme a Maria madre di Giacomo il Minore e a Maria Maddalena, era tra le donne presenti alla croce (Marco 15,40; Matteo 27,56). Indossa un soggolo bianco ed una veste con velo azzurro.

Il secondo personaggio è stato identificato come Maria di Cleofa, una delle pie donne.

Nei Vangeli è la sposa di Cleofa (o Alfeo), madre di Giacomo Minore o di Giuseppe²⁵.

Visto che non ci sono specifici simboli iconografici legati al personaggio, si potrebbe trattare anche di una figura maschile (per questo senza velo e con tunica simile ai personaggi maschili accanto) come S. Giovanni Evangelista, il più giovane degli apostoli e amico di Gesù. Il Vangelo di Giovanni precisa che la Maddalena e Maria di Cleofa erano sotto la croce quando Gesù affidò a Giovanni sua Madre²⁶. I suoi capelli sono dorati ed indossa una veste con bordo dorato sulla quale non rimane traccia di cromia.

²³*Vangelo sec. Matteo 27:55; Vangelo secondo Marco 15:40-41; Vangelo secondo Luca 23:55-56.*

²⁴*Vangelo sec. Matteo 20,20;27,56.*

²⁵*Vangelo sec. Matteo 27, 56; Marco 15, 40; Luca 24, 10.*

²⁶*Vangelo sec. Giovanni 19, 25-27.*

A seguire, un personaggio maschile probabilmente S. Pietro o forse Nicodemo colui che con altri tolse Gesù dalla croce ²⁷ nell'iconografia solitamente viene raffigurato con le tenaglie ed il martello.

La sua bocca è semiaperta ed i suoi capelli e barba sono grigi. E' genuflesso e tiene la mano al petto segno di cordoglio, indossa un manto rosato ed una veste con alcune tracce cromatiche azzurre e una bordatura al collo dorata.

L'ultimo personaggio probabilmente rappresenta Giuseppe d'Arimatea che con altri fu presente durante la Crocifissione, riconoscibile nella iconografia "canonica" dall'atto di reggere la corona di spine ed i chiodi.

Ha capelli grigi e barba appuntita, la sua mano tocca il petto, segno di sofferenza, indossa un manto verde ed una veste rossa.

Se da un lato è particolarmente grave la perdita di cromia, componente essenziale dell'impatto emotivo che i compianti avevano lo scopo di provocare, dall'altro la materia messa a nudo ci consente di apprezzare la qualità dei dettagli e la plasticità della materia prima.

²⁷ *Vangelo sec. Giovanni 19,40.*

8. Principali fonti artistiche d'ispirazione: storia e confronto degli scultori padovani nel Quattrocento

Per la realizzazione di quest'opera, l'artista, attivo a Padova, si rifece sicuramente agli insegnamenti di Giotto. Nell'affresco giottesco *Compianto sul Cristo morto* (1303) della Cappella degli Scrovegni di Padova, sono evidenti alcuni caratteri riconducibili all'opera in questione: la naturalezza del corpo del Cristo, la compostezza delle figure attorno, sigillate in un dolore che si esprime



Figura 8: Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, 1303-1305, affresco, 200x185cm, Padova, Cappella degli Scrovegni

come un canto corale, esternato dall'identica apertura delle bocche ed infine un senso di pathos che invade la scena.

Inoltre le figure di Gesù, Maria e S. Giovanni richiamano alla memoria due opere in terracotta di Guido Mazzoni: il *Compianto sul Cristo morto* (1485-89) per Chiesa Sant'Antonio di Castello, Venezia, i cui frammenti sono conservati nel Museo Civico di Padova e l'omonimo gruppo (1475) conservato nella Chiesa di Maria degli Angeli a Busseto (Pr). Se si continuasse la visita dalla Cappella degli Eremitani alla Chiesa attigua (Chiesa degli Eremitani) si

ritrovrebbero ancora delle similarità nelle statue dei *Santi Giovanni Evangelista e Pietro* nell'altare della Vergine, presumibilmente databili intorno al 1511 e da riferire a Domenico Boccalaro²⁸.

Si riscontrano l'identico modo di piegare le vesti intorno al collo, la stessa maniera di trattare le barbe e i capelli ma anche gli analoghi caratteri somatici dei personaggi: zigomi sporgenti, labbra grosse arrotondate, capi curvi ed inclinati.



Figura 9: attribuite a Domenico Boccalaro, *S. Giovanni Evangelista e S. Pietro*, 1511 c.a., sculture in pietra policroma, Padova, Chiesa degli Eremitani

Osservando il *Compianto*, molti sono i richiami anche allo stile del padovano Mantegna²⁹ e del veneziano Giovanni Bellini³⁰.

²⁸G. GENTILINI, *La terracotta a Padova e Andrea Riccio, "celebre plastificatore"*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra di Trento a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2008, cit. pp. 58-75.

²⁹ANDREA MANTEGNA (Isola di Carturo, 1431 – Mantova, 13 settembre 1506): pittore e incisore.

Allievo a Padova di F. Squarcione, si formò in un ambiente ricco di stimoli culturali maturando un nuovo linguaggio di ampio respiro spaziale aggiornato sulle novità plastiche e progettistiche diffuse dagli artisti toscani, in particolare da Donatello, e caratterizzato da un sicuro costante riferimento al mondo classico, stimolato e approfondito anche attraverso gli stretti contatti con umanisti e letterati. Decorò la cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani dal 1453 con le storie di S. Cristoforo e di S. Giacomo mostrando, attraverso uno stile incisivo e un impianto compositivo più evoluto, una crescente carica drammatica. Documentato nel 1449 alla corte di

Nel 1475 Mantegna realizzò uno dei suoi più grandi capolavori, il *Cristo morto*³¹, il forte pathos e lo strazio della Vergine che accanto al figlio cerca di trovare conforto trova somiglianza nell'opera in questione mentre visibili analogie con G. Bellini sono evidenti nella due tempere su tavola raffiguranti la *Pietà*³² ed il *Compianto sul Cristo morto*³³.

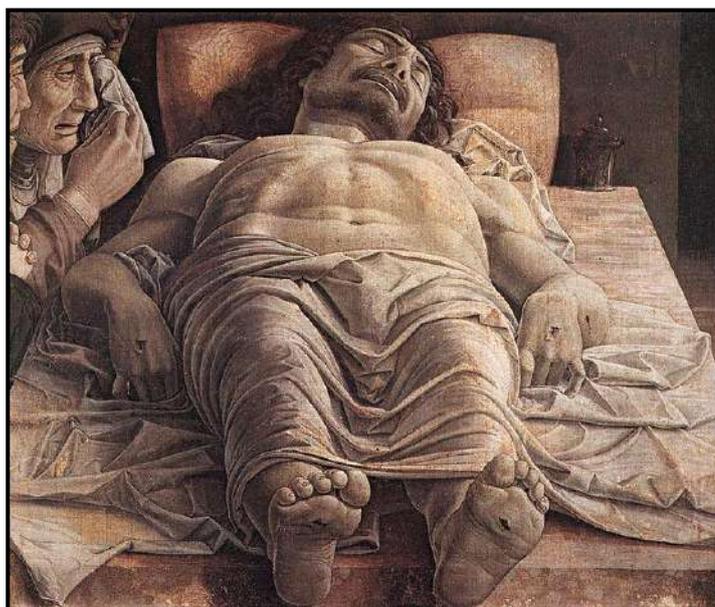


Figura 10: Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1475-1478, tempera su tela, 68x81cm, Milano, Pinacoteca di Brera

Ferrara, nel 1452 ritornò a Padova dove lavorò anche nella Basilica del Santo, visitò Venezia, Verona dove realizzò il polittico per la basilica di San Zeno. Si diresse a Mantova presso la corte dei Gonzaga. Verso il 1475 dobbiamo porre anche l'attività incisoria di M. Ancora da ricordare la discussa attività di M. nel campo della scultura, testimoniata soprattutto da alcune terrecotte (statue di santi e un'annunciazione nel Palazzo Ducale di Mantova), e nel campo dell'architettura con la propria casa a Mantova e alcuni disegni per monumenti e architetture.

³⁰**GIOVANNI BELLINI** (notizie dal 1459 – Venezia 1516): figlio e allievo di Iacopo e forse fratello minore di Gentile. Massimo pittore del Rinascimento. Si formò presso la bottega del padre, fu influenzato dai modelli di Donatello, A. Mantegna e Vivarini. Lavorò in ambito veneto, specialmente a Venezia, Padova e Vicenza.

³¹Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1475 – 1478 circa, tempera su tavola, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.

³²Giovanni Bellini, *Pietà*, 1455-1460, tempera su tavola, 86 x 107 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.

³³Giovanni Bellini, *Compianto sul Cristo morto*, 1500, tempera su tavola, 74 x 118 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Confrontando la scultura di Andrea Briosco detto il Riccio³⁴ raffigurante la *Pietà*, conservata nella Chiesa di S. Stefano di Due Carrare (PD) sono evidenti numerose analogie stilistiche con la scultura di Giovanni d'Antonio Minelli dé Bardi: gli abiti e la resa dei panneggi ma soprattutto le espressioni dei volti, la bocca socchiusa simbolo di dolore ed il naturalismo e la resa del corpo del Cristo.

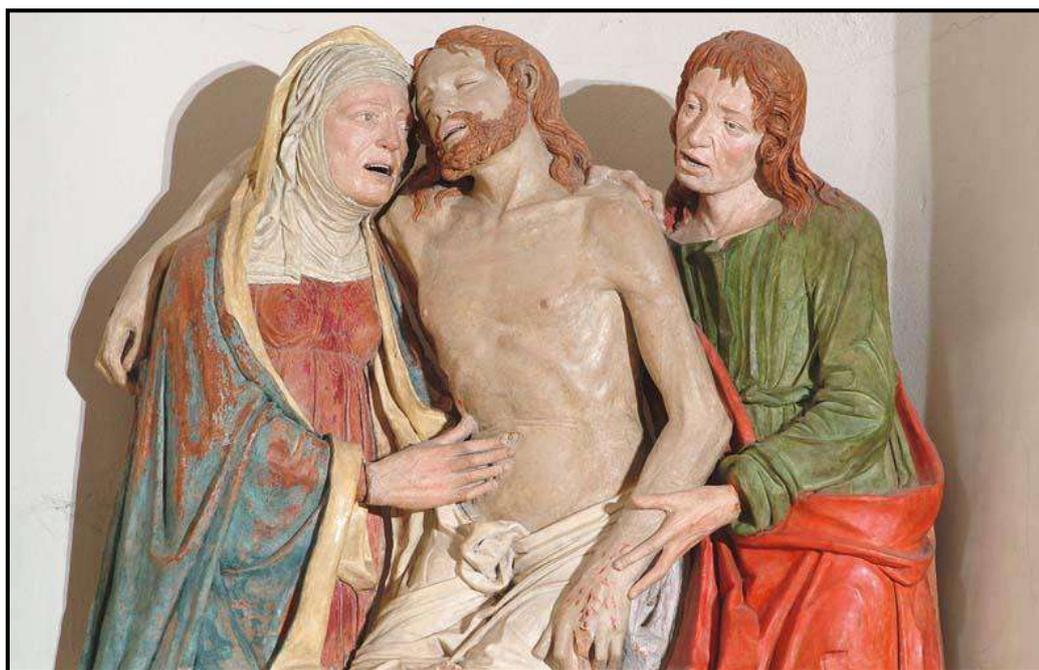


Figura 11: Andrea Riccio, *Pietà*, inizi 1500, terracotta dipinta, 90x110x37cm, Due Carrare (Pd), Abbazia di S. Stefano

Andrea Briosco detto il Riccio fu una personalità emergente nella scultura padovana della fine del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento, fu scultore di opere fittili ed in bronzo. Lavorò presso la Chiesa di S. Francesco a Padova, nella Chiesa del Santo dove probabilmente collaborò con Giovanni d'Antonio Minelli e nella Chiesa di S. Fermo di Verona.

³⁴ (Trento 1470- Padova 1532)

9. Problemi di attribuzione: Giovanni d'Antonio Minelli dè Bardi

In occasione della cerimonia tenuta in Cattedrale di Vicenza il 7 dicembre 1982 sul restauro del *Compianto*, l'esperto d'arte Vittorio Sgarbi, affrontò il tema sulla paternità del manufatto, riportando alcuni studi eseguiti dal Prof. re di storia dell'arte, Giulio Fasolo³⁵.

Prima di queste ricerche, esperti e appassionati d'arte, pensarono come probabili autori, Niccolò dell'Arca o Guido Mazzoni (presente a Venezia nel 1491).

Nel 1930 circa, Giulio Fasolo, dopo attenti studi, non trovò nelle figure né il folle impeto di Niccolò dell'Arca né il senso realistico di Guido Mazzoni ma ritrovò a Padova l'autore di questo lavoro, dove sul finire del Quattrocento e nel primo quarto del Cinquecento fiorirono abili artisti: Bartolomeo Bellano³⁶, Agostino de Fondulis (Crema XV sec.), Andrea Briosco detto il Riccio³⁷, Giovanni Minello dè Bardi ed il già conosciuto Donatello (attivo a Padova dal 1443 al 1453).

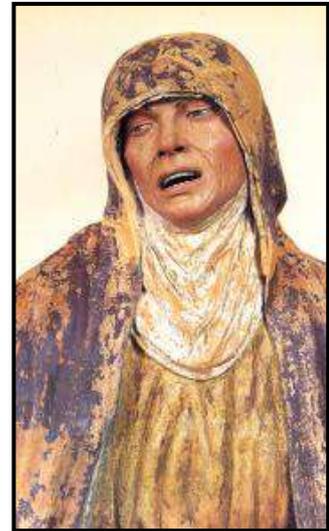


Figura 12: Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto*, 1476-77, terracotta policroma, Busseto (Pr), Chiesa di S. Maria degli Angeli

³⁵Verbale riportante i discorsi di Mons. T. Motterle e di V. Sgarbi tenuti in Cattedrale di Vicenza la sera del 7.12.1982: *Illustrazione dell'opera d'arte "Compianto di Cristo morto" e delle recenti vicende del suo restauro*.

³⁶**BARTOLOMEO BELLANO:** (Padova 1437 - 1496): figlio di un maestro orefice apprese subito l'arte della fusione del bronzo che tanto rese celebre la sua arte. Collaborò e fu allievo di Donatello.

La sua prima opera datata (1461) è forse un rilievo (*Madonna col Bambino*) nel museo Jacquemart-André di Parigi, fortemente donatelliano. Il B. fu a Roma, e nel 1466 lavorò presso la Basilica del Santo, fu poi a Venezia (lunetta della Scuola di S. Giovanni Ev., ora nei Musei di Berlino), e nel 1479, con Gentile Bellini, a Costantinopoli, presso Maometto II. Tornato a Padova, vi eseguì (1484-90) dieci rilievi in bronzo nel nuovo coro della chiesa del Santo. Nel 1491 iniziò il grande monumento a P. Roccabonella in S. Francesco, compiuto, dopo la sua morte, da A. Briosco (1498).

³⁷**ANDREA BRIOSCO** detto il Riccio o Rizzo, (Trento 1470 -Padova 1532): allievo di B. Bellano. La sua arte è la più alta e nobile espressione della corrente classicheggiante a Padova fra la fine del XV sec. e i primi del XVI sec.

Fra i vari artisti citati, Fasolo attribuì l'opera a Giovanni d'Antonio Minelli dè Bardi, per la tecnica e la resa dei personaggi³⁸.

Giovanni Minelli dè Bardi fu scultore e architetto padovano, nacque nel 1450 e morì nel 1530.

Le sue prime notizie risalgono al 1472 quando lavorò nella cappella della *Madonna mora* e nella ristrutturazione della sacrestia nella Basilica di S. Antonio. In seguito costruì la *cappella Leoni* in San Bernardino.

Nel 1482 costruì e decorò le cortine (ora trasformate) del coro dell'altare maggiore della

Basilica e nel 1490 realizzò delle cornici marmoree per i bronzi del Bellano.

Tra il 1487 e il 1490 probabilmente compì le statue fittili di *Cristo* e *di tre Apostoli*. Nel 1500 decorò con il figlio, Antonio, la cappella antoniana nella Basilica, progettata e disegnata dal Riccio, nel 1519 terminarono i suoi lavori in Basilica ma continuò ad operare nelle fabbriche del Convento.

A queste e ad altre sue opere attribuitegli, si aggiungono la *Deposizione di Gesù Cristo nella tomba* (1483-87), già nella chiesa di S. Agostino, e ora a Boston, la *Vergine con il bambino*, in terracotta, oggi al Museo Bode di Berlino (datata attorno al 1490), di dubbia attribuzione è il grande rilievo in terracotta



Figura 13: attribuita a Giovanni d'Antonio Minelli dè Bardi, *Vergine con il bambino*, 1490 c.a., scultura fittile, Berlino, Bode Museum

Fu attivo a Padova, : nella basilica del Santo eseguì due rilievi in bronzo (1506) per la transenna del presbiterio, il candelabro del cero pasquale (1507-16), e il monumento funebre di A. Trombetta (1521-24 circa). Fu attivo anche presso Venezia, nel Duomo di Treviso.

³⁸ I. CAPITANIO, *I capitelli, le chiese, gli oratori e le ville del Comune di Grumolo delle Abbadesse, guida eco-turistica del territorio*, vol.3, ..., cit. pp. 105- 122, *Oggetti Sacri del secolo XVI nella Diocesi di Vicenza*, catalogo della mostra a cura di T. MOTTERLE, Milano, Electa ed., 1980, cit. pp.45-47, P. SMIDERLE, *Quarantanni di storia a Sarmego 1955-1994*, ..., cit. pp. 56-79; G. SEGATO, *Sarmego - notizie storico descrittive-*, a cura della fabbrica, 1935, cit. pp. 39-45. Lo scrittore G. Segato racconta una leggenda narrata dai sarmeghesi: "grazie al ritrovamento di una grande fornace costruita certamente per le fabbriche delle ville vicine nei pressi di Sarmego, gli abitanti si convinsero che un artigiano del posto, visto l'opportunità nei momenti di ozio avesse realizzato l'opera".

Quest'ipotesi rimane una leggenda e non è convincente, inoltre non si ricordano artisti vicentini che abbiano lasciato tracce importanti nelle composizioni in terracotta.

policroma del *Battesimo di Cristo* da alcuni storici dell'arte attribuito a Giovanni de Fondulis, risalente al 1474 e conservato nel Museo civico di Bassano e la scultura di *S. Sebastiano*. L'identità dell'artista è tutt'oggi sfuggente e anche il corpus di opere in passato attribuitegli è ancor oggetto di intensi dibattiti a causa della mancanza di fonti e documenti confermant la sua vera paternità. Sicuramente entrò in contatto con il Riccio che nel 1490 era attivo nella lavorazione del bronzo presso la Bottega di Giovanni De Fondulis, dove poté conoscere la lavorazione della cera persa quindi del bronzo e probabilmente anche della terracotta oltre che la visione delle varie opere prodotte.

Per questo motivo, visto la somiglianza degli stili tra i vari maestri attivi nell'ambito patavino e la mancanza o irreperibilità di fonti accertanti le vari attribuzioni, molti sono ancora i dubbi legati alla paternità del corpus delle opere minelliane. Molte di queste ad oggi sono state attribuite ad Andrea Briosco detto il Riccio come ad esempio le *Statue del Vescovado* oggi nei Musei Civici di Padova che un pagamento non più reperibile forse mal trascritto aveva indotto a ritenerle opera di Giovanni d'Antonio Minelli de Bardi.

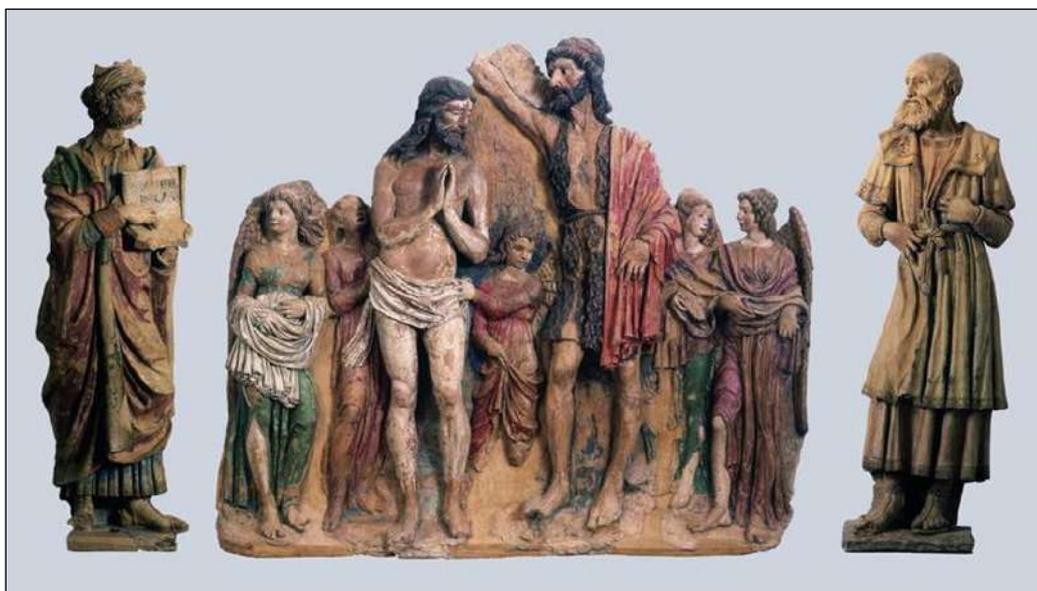


Figura 14: attribuito a Giovanni de Fondulis, *Battesimo di Cristo tra un gruppo di angeli, Davide ed Isaia*, 1474 c.a., terracotta policroma, Bassano, Museo Civico



PARTE SECONDA

Analisi scientifica del Compianto in terracotta policroma

1.Scheda descrittiva dell'opera

Titolo dell'opera: Compianto

Data: fine XV sec. – inizi XVI

Autore: attribuito a Giovanni d'Antonio Minelli de' Bardi

Materiale: terracotta policroma

Dimensioni: 170x115x60

Collocazione: Chiesa di S. Michele, Sarmego, Vicenza

Stato di conservazione: discreto

Descrizione dell'opera: gruppo in terracotta policroma, trattata con tecnica non propria ai materiali ceramici.

Composto da sette figure a tutto tondo di cui la parte retrostante è solo abbozzata.

2. Interventi precedenti dei restauri sull'opera³⁹

La storia dei restauri sul *Compianto* si può avvalere della scheda tecnica compilata negli anni '80 dalla ditta che ha eseguito l'ultimo intervento di restauro, che così definisce lo stato di conservazione:

“Precarie condizioni del gruppo di Sarmego, quasi interamente privo dell'originaria policromia e comunque più volte ricoperto da strati di grossolana ridipintura, non consentono un'esatta lettura delle sue qualità primitive”⁴⁰.

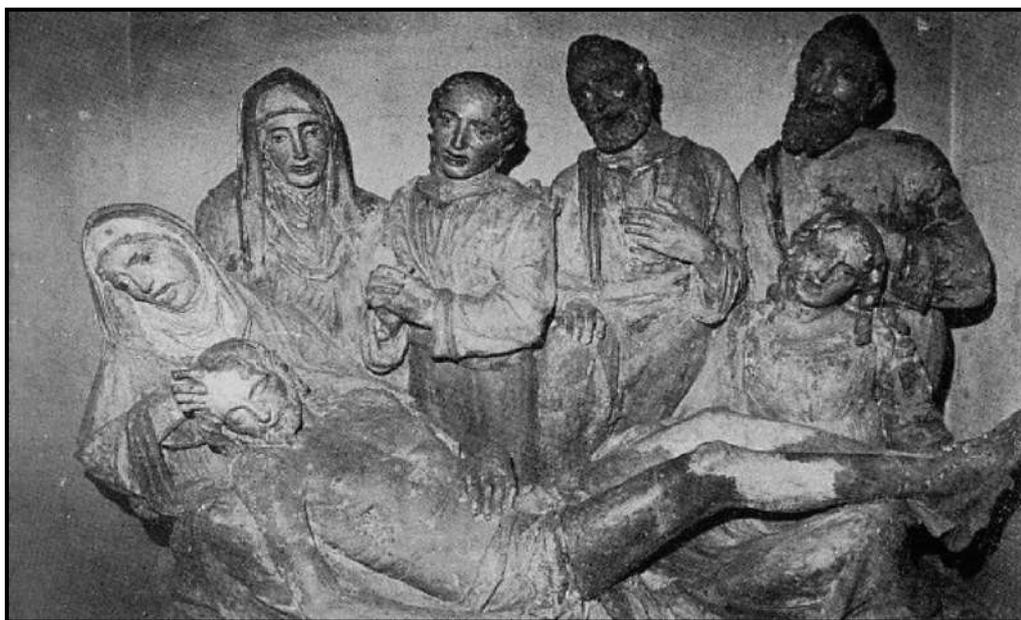


Figura 15: *Compianto* di Sarmego, prima del restauro del 1981

La ditta incaricata all'esecuzione dei lavori -Laboratorio Leuthenmayr e Niero- sotto il controllo della Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto, il 7 febbraio 1981 ha trasportato l'opera presso il laboratorio di Illasi (Verona). L'intervento fu finanziato dalla Parrocchia di Sarmego, dalla Curia Vescovile di Vicenza e dalla Associazione Italia Nostra.

Il progetto sostenuto dalla Banca Cattolica, Italia Nostra e da alcune Istituzioni religiose si rivelò da subito assai complesso.

³⁹ Vedi Cap.7 Documentazione grafica

⁴⁰ *Oggetti Sacri del secolo XVI nella Diocesi di Vicenza*, catalogo della mostra a cura di T. MOTTERLE, Milano, Electa ed., 1980, cit. pp.45-47.

Italia Nostra

ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER LA TUTELA
DEL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO E NATURALE DELLA NAZIONE

Presso Scuola Media "L. da Vinci" - Contrà Riale, 14

Servizi di Vicenza

Spett.le COMITATO CELEBRAZIONI PALLADIANE

c/e Basilica Palladiana

36100 - V I C E N Z A

il 29 gennaio 1981

ESPRESSO pret. 014/VER

e p.c. Spett.le SOPRINTENDENZA AI BENI STORICI

ED ARTISTICI DEL VENETO

30100 VENEZIA

Spett.le LABORATORIO LEUTHENMAYR & NIERO

37031 ILLASI (VR)

Al M.R. PARROCO di SARMEGO

36040 GRUMOLO (VI)

Con riferimento agli accordi intercorsi con l'ill.mo AVV. ON. GUGLIELMO CAPPELLETTI, si comunica che il "Compianto" in terracotta della Parrocchiale di Sarmego verrà restaurato presso il laboratorio dei Proff. Leuthenmayr & Niero di Illasi (VR) - Via Ungheria, 84.

Si prega inoltre Codesto Comitato di far recapitare la predetta opera nella mattinata del giorno SABATO 7 FEBBRAIO 1981, ove verrà consegnata ai restauratori incaricati.

Si ringrazia per la cortese collaborazione e si porgono i migliori saluti.



IL PRESIDENTE

ANTONIO VERLATO

Antonio Verlati

Dalle prime indagini sull'opera si evidenziarono: sgretolamenti, lesioni e distacchi di piccole scaglie, ampie integrazioni in gesso con diffuse ricoperture dell'originale.

Sul retro dell'opera era visibile un rinforzo in mattoni forati a sostegno della struttura fittile sorretta anche con perni in ferro, sostituiti con perni in acciaio inossidabile.

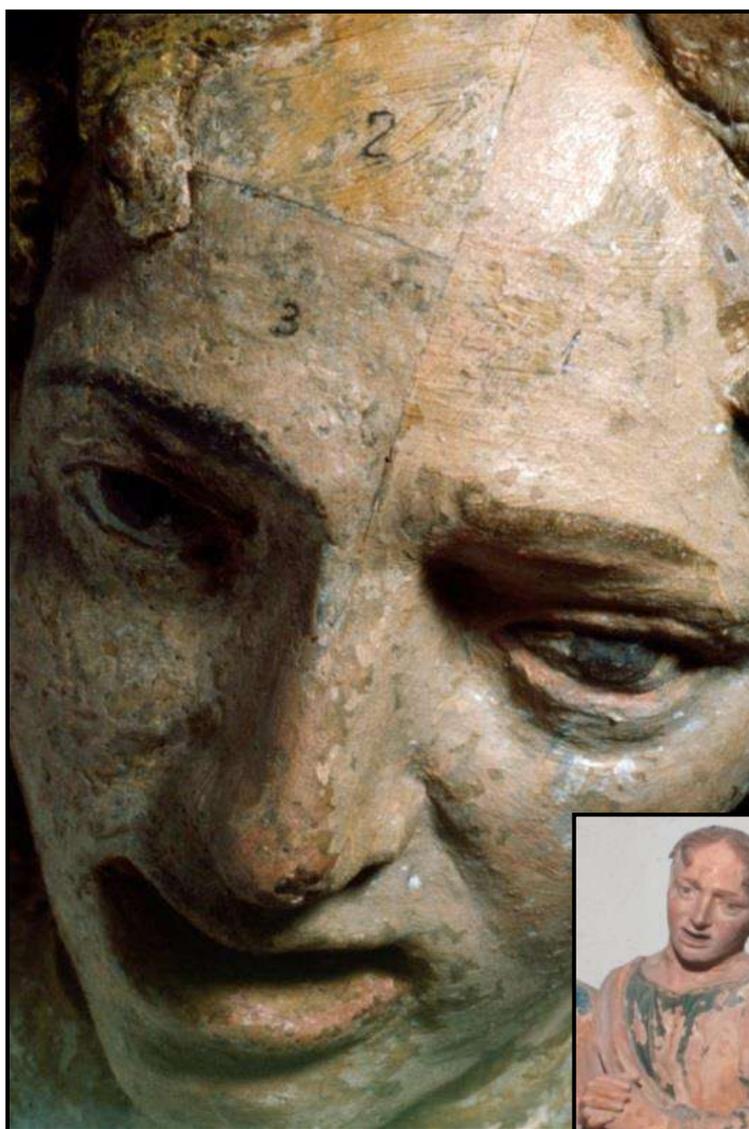
I restauratori decisero di operare in tal senso per evitare il rischio di contaminazione ferrosa che poteva ricomparire sulla superficie di terracotta sotto forma di spot.

Il rinforzo in mattoni non fu asportato ma solo mimetizzato, adottando un materiale di rivestimento argilloso, di colore neutro.



Figura 16: retro del *Compianto* di Sarmego prima e dopo il restauro del 1981

Dopo il necessario pre-consolidamento di alcune aree più fragili della policromia, si è provveduto ad una paziente asportazione a bisturi delle pesanti ridipinture (due e in alcuni casi tre strati) che nascondevano il raffinato modellato, recuperando in alcune zone probabilmente la cromia originale.



S. Giovanni, prove di pulitura a bisturi:

Individuazione di tre strati:

- 1.tassello: probabile strato cromatico originale
- 2 tassello: strato cromatico intermedio, ridipintura
- 3.tassello: ultimo strato cromatico, ridipintura



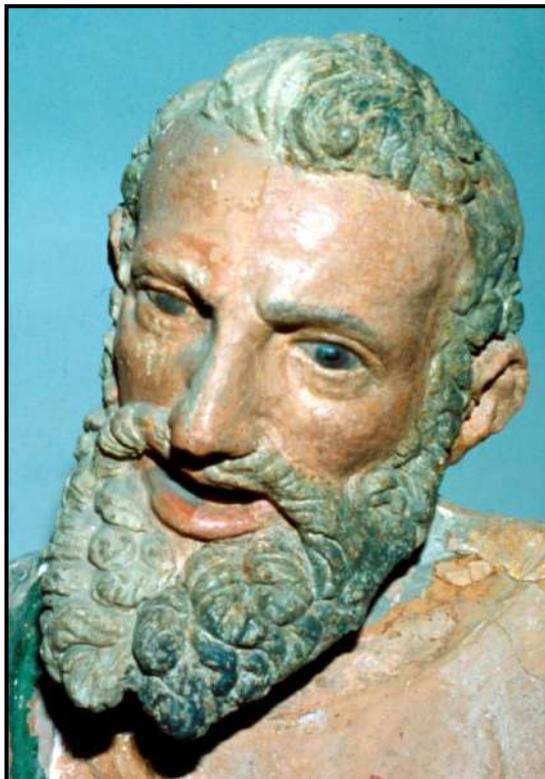
S. Pietro o Nicodemo, prove di pulitura a bisturi:

Individuazione di tre strati:

1.tassello: probabile strato cromatico originale

2 tassello: strato cromatico intermedio, ridipintura

3.tassello: ultimo strato cromatico, ridipintura



Giuseppe d'Arimatea:
pulitura a bisturi sul lato destro
del volto

Durante l'intervento è risultato che alcune zone erano state ricostruite in gesso. Le integrazioni che ricoprivano parti originali sono state rimosse.



Figura 17: rimozione di una stuccatura con bisturi durante il restauro del 1981

Le zone su cui sono state rimosse le integrazioni sono state successivamente colorate con una tinta neutra a base di polvere di mattone.

Successivamente si sono ricomposte e saldate le parti mancanti con gli elementi fittili originali conservati precedentemente dal Parroco di Sarmego.

Per l'abbassamento cromatico delle lacune si sono usati dei colori reversibili.

I prodotti di possibile impiego, per il restauro del Compianto ed elencati nel preventivo di spesa sono stati: Acetone, Cloroformio, Metanolo, Toluolo, Xilolo, Araldite epossidica, mattone macinato e terre coloranti⁴¹.

⁴¹ Documenti forniti dal Restauratore Massiliano Leuthenmayr



Prima del restauro



Dopo il restauro

L'opera così restaurata fu richiesta per l'esposizione del 7.12.1982 nel Palazzo Vescovile di Vicenza.

Mercoledì 8 dicembre 1982

VICENZA

Pubblicità SPI - Contrà Manin, 7 - Tel. 42.598



A cura della Banca Cattolica, di Italia Nostra e di istituzioni religiose

Due preziose opere d'arte sacra restaurate in onore del Vescovo

Cerimonia di intensa partecipazione — ieri sera in cattedrale — da parte di fedeli, appassionati d'arte e studiosi: sono stati presentati i lavori di restauro della «Madonna con il Bambino in trono fra Santa Maria Maddalena e Santa Lucia», di Bartolomeo Montagna (olio su tela, centimetri 210 per 182), lavori a cura della Banca Cattolica del Veneto, e del «Compianto di Cristo morto», di Giovanni d'Antonio Minelli de Bardi, restauro seguito dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto e finanziato dalla parrocchia di Sarmeago, dalla curia vescovile di Vicenza e dall'associazione Italia Nostra. I restauri sono avvenuti in omaggio a mons. Arnoldo Onisto, per il decennale del suo episcopato. Tra i presenti: l'amministratore della Banca Cattolica del Veneto, Vahan Pasargiklian, il presidente di Italia Nostra, Verlato, e don Tullio Motterle. Proprio quest'ultimo si è soffermato sul significato degli specifici gesti munifici, ricostruendo quindi le tappe storiche sia della pala che della terracotta policroma (centimetri 170 per 115 per 60).

Il prof. Vittorio Sgarbi si è soffermato sulla necessità di insistere nel recupero dei beni artistici, in progressivo degrado: «Tante opere si trovano ancora in un abbandono umiliante e, per tutte, cito la chiesa di Nanto». Il livello di manutenzione, cioè, non è mai sufficiente.

I prof. Sgarbi ha sottolineato che il dipinto e il gruppo in terracotta sono espressioni chiare della cultura veneta. Nel «Compianto» si intravedono forza, violenza e dramma. Certo, il complesso doveva essere policromo, all'origine (rosso, azzurro, ori e il bianco cadaverico sul Cristo), ma non si è neanche «pensato» di riporre il colore, dal momento che, oggi, si è dell'avviso che quanto si è perduto... lo è per sempre.

Quanto alla pala, in una straordinaria cornice, costituisce un punto di incontro fra modo di pensare e di dipingere in cui si trovano coinvolti Lombardia e Veneto. Il tempo — ha spiegato Sgarbi — aveva ridotto l'opera ad una «pece nera»: pareva che non si potesse far molto e invece il restauro, davvero apprezzabile, è avvenuto. Un capolavoro ci è stato restituito: ebbene, il dipinto ha recuperato la sua vibrazione.

E' l'opera — ha chiarito il professore — di un pittore alla fine della carriera, capace — forse proprio per questo — di risultati più tranquilli e composti.

Il vescovo, dal canto suo, ha avuto commosse parole di ringraziamento: si è aperto un mondo d'arte che trascende quello del «finito». Un richiamo alla società che si definisce tecnologica. Mons. Onisto ha poi insistito sull'idea di un museo diocesano d'arte religiosa, mentre non si devono affievolire gli sforzi per eliminare il pericolo che tanti patrimoni svaniscano per incuria o altro.

Nelle ultime ore

Figura 18: Articolo del Giornale di Vicenza, pubb. 8.12.1982

3.Processi di lavorazione della terracotta policroma

I manufatti in terracotta policroma appartengono alla classe dei materiali ceramici.

Secondo il glossario elaborato dalla Commissione Normal, “ceramica” è:

“Un materiale inorganico, non metallico, ottenuto da materie prime minerali, foggiate a freddo e consolidato in modo irreversibile mediante cottura.”

La terracotta è un materiale poroso e colorato ottenuto dalla cottura di argille contenenti minerali di ferro.

La temperatura di cottura è in genere superiore ai 600°C e inferiore ai 1000°C. (sotto i 600°C l'argilla non si trasforma in modo permanente ma può essere nuovamente idratata e ritornare plastica).

Il colore della terracotta (rosa pallido, rosso, giallo, grigio, verde, marrone) è determinato dagli ossidi di ferro e da altri minerali presenti nell'impasto argilloso ed inoltre è influenzato dall'atmosfera ossidante o riducente della camera di cottura.

La terracotta policroma prevede il ricoprimento dell'impasto ceramico con una preparazione e successivamente con i colori.

I colori usati possono essere di due tipi: colori a freddo e colori ceramici.

I colori a freddo non richiedono nessun trattamento termico dopo l'applicazione ma necessitano di un legante, il loro colore definitivo è uguale a quello iniziale, i manufatti rifiniti con colori a freddo si chiamano “terrecotte policrome”.

I colori ceramici richiedono una ricottura del manufatto dopo l'applicazione, il loro colore finale è molto diverso da quello di partenza e si sviluppa con la cottura.

Il rivestimento può essere a smalto, in tal caso il manufatto diventa maiolica o terracotta maiolicata (Luca della Robbia) o verniciata.

3.1. Materie prime

Nel glossario della ceramica elaborato dalla Commissione Normal troviamo questa definizione di terracotta:



“Materiale poroso e colorato ottenuto dalla cottura di argille contenenti minerali di ferro, a temperature generalmente al di sotto di 1000°C. Il materiale cotto assume una colorazione rossa in presenza di un’atmosfera ossidante; l’eventuale presenza di calcio e la sua reazione con il ferro fanno virare il colore verso tonalità giallastre. Un’atmosfera riducente porta all’ottenimento di colorazioni grigiastre più o meno scure.”

La struttura dell’impasto di una terracotta è più o meno grossolana ed è caratterizzata dalla presenza di pori o grani a volte visibili ad occhio nudo.

La porosità è dell’ordine del 20% di assorbimento d’acqua, ovvero la struttura porosa può assorbire circa 20 gr di acqua ogni 100 gr di materiale secco.

Poiché il peso specifico apparente è di poco inferiore a 2gr/cm³, ciò significa che i pori rappresentano circa il 35% del volume complessivo di un manufatto.

L’impasto è solitamente ottenuto con l’uso di una sola argilla, esse contengono significative quantità di ossido di ferro (5%circa) mentre la quantità di ossido di calcio è più variabile.

Insieme alle condizioni di cottura, il rapporto ferro/calcio è il parametro che più influenza la colorazione del prodotto finito.

L'argilla è un materiale plastico, quindi plasmabile, grazie al contenuto di minerali argillosi (illite, clorite, smectite, caolinite) oppure di sostanze organiche. Altro minerale importante è il quarzo, possono poi essere presenti, anche in quantità notevoli di feldspati, calcite, dolomite e idrossidi di ferro o di alluminio.

Le temperature di cottura dell'argilla sono comprese fra 900 e 1000 °C, specie per il passato sono frequenti temperature inferiori, fino a 700°C.

La cottura rende il materiale resistente ma permeabile, la sua resistenza meccanica è variabile in base alla composizione delle materie prime e delle condizioni di cottura.

3.2.Impastamento e foggatura

Per rendere un impasto plastico, facile da plasmare, è necessario aggiungere acqua, circa il 25% cioè 25gr di acqua ogni 100gr di argilla asciutta ed il tutto deve essere ben miscelato.

Prima della foggatura l'eccesso di acqua viene eliminato esponendo all'aria piccole masse di argilla, l'azione per l'eliminazione delle bolle d'aria avviene battendo e tagliando ripetutamente l'impasto da lavorare.

Nel caso della produzione di sculture fittili esistono tre modi per modellare questo tipo di materiale: modellazione plastica, foggatura a lucignolo, stampatura.

La modellazione plastica è il sistema di foggatura in cui la forma viene data dalle mani dell'artista.

La lavorazione è condotta spesso con le dita, a cui si accompagna l'uso di utensili di legno (stecche, stecche dentate) e di metallo (pettinelle).

La modellazione di sculture a tutto tondo è effettuata su di un trespolo e anche in questo caso è spesso usato un materiale separante.

La lisciatura delle superfici viene realizzata con polpastrelli, pennelli, spugne o tessuto inumiditi. L'argilla viene mantenuta umida spruzzandola con acqua e poi ricoperta di teli bagnati.(le impronte del tessuto sono tutt'altro che rare).

La foggatura a lucignolo consiste nell'assemblaggio di bastoncini di argilla lavorati poi con le mani, nella stampatura l'argilla viene inserita all'interno di stampi in gesso o legno, la lavorazione a tornio è la tecnica più nota e diffusa. Solitamente i manufatti in terracotta policroma sono di grandi dimensioni tali per cui non è possibile ottenerli da un unico pezzo, gli inconvenienti maggiori si avrebbero in fase di essiccamento e di cottura e potrebbero causare delle fessurazioni. E' pertanto necessario tagliare il manufatto in parti ridotte in modo da garantire un armonico progredire dei processi di essiccamento e cottura. Al termine della cottura le diverse parti dovranno essere riunite in modo da ricostruire la forma.



3.3.Essiccamento

Questo processo, antecedente alla cottura, consiste nel lasciare le parti fittili all'interno di locali per tempi lunghi (alcune settimane), in modo da garantire un buon essiccamento del materiale e allontanare tutta l'acqua di lavorazione.

L'evaporazione dell'acqua inizia sulla superficie del pezzo, ciò determina il richiamo dell'acqua verso la superficie esterna finché la maggior parte dell'acqua evapora.

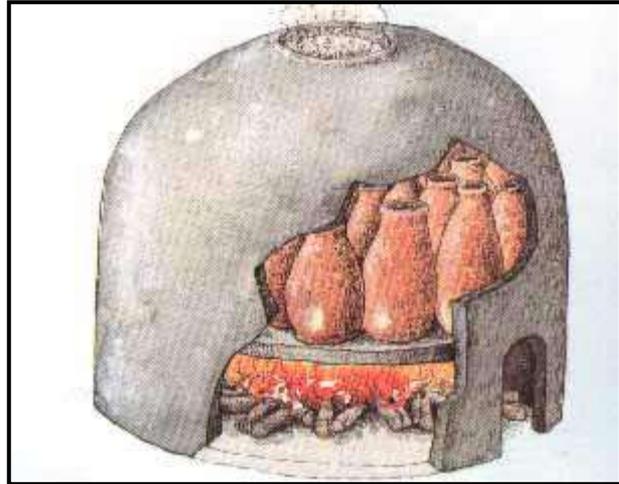
In questo caso si ha un ritiro del manufatto ovvero le particelle solide sono a contatto tra loro e tra gli interstizi rimangono ancora alcune particelle d'acqua.

Il processo di evaporazione continua ma questa volta senza provocare ritiro ma creando dei pori.

Il praticare piccoli fori di sfiato per diminuire il rischio di fratture in cottura è una pratica assai diffusa.

3.4.Cottura

La fase di cottura ha lo scopo di stabilizzare la forma dei manufatti attraverso un consolidamento provocato da reazioni chimiche e chimico-fisiche che si sviluppano durante il trattamento termico.



La cottura della terracotta si

esegue ad una temperatura massima di circa 1000°C, il tempo di cottura dipende dal forno, da come è concepito e da come è alimentato.

Con la cottura aumenta la resistenza meccanica e cambia la porosità ed il colore. Con l'aumento della temperatura il ferro si lega con l'ossido ed il materiale diventa rosso, nel caso vi sia un eccesso di temperatura il materiale schiarisce o tende ad ingrigire a causa del legame chimico del ferro con altri composti, durante la cottura aumenta la dimensione dei pori.

3.5. Strato preparatorio e tecnica pittorica

Le tecniche di decorazione policroma su terracotta nel 1400 sono mutate da quelle in uso su opere lignee e lapidee.

La preparazione era costituita da gesso e colla animale oppure da colla animale e olio⁴² con aggiunta a volte di biacca.

Sullo strato preparatorio veniva impiegata tempera grassa (uovo o colla addizionati ad olii vegetali e pigmenti).

La finitura protettiva era una miscela di biacca, olio di lino e vernice liquida.

La doratura – ove presente- consisteva nella stesura di bolo e colla animale oppure di una mistura oleo-resinosa e successiva applicazione di lamine d'oro o d'argento sulla superficie.

⁴² Come propone C. Cennini nel *Libro d'arte* per le sculture lapidee



4. Analisi dello stato di conservazione ⁴³

Lo stato di conservazione del *Compianto* è discreto.

La superficie appare piuttosto fragile e talvolta decoesa.

Sono presenti alcune lacune del supporto: dita della mano di Gesù, alcuni elementi delle vesti delle figure e delle ciocche di S. Giovanni e Maria Maddalena.

Alcune rotture si evidenziano sulle vesti dei personaggi e specialmente sul volto di Maria Maddalena.

Si rilevano alcune fratture d'origine (difetti di cottura) causate da variazioni di temperatura (il suo innalzamento o abbassamento provocano dilatazioni e contrazioni nel materiale).

Alcuni distacchi invece possono essere originati dall'azione dei Sali presenti nella terracotta veicolati dall'umidità e moltiplicati da materiali come il gesso e olii, cere, usati in precedenti restauri.

La presenza dei Sali di varia origine e solubilità.: nitrati, solfati, carbonati, cloruri, fosfati è una delle principali cause di degrado fisico - chimico in quest'opera.

La loro cristallizzazione provoca elevate pressioni e conseguenti danni fisici sul supporto. I Sali possono cristallizzare o solubilizzarsi fino ad arrivare alla superficie, nel caso estremo degradando ed erodendo completamente la materia.

L'umidità e temperatura incrementano questo fenomeno di degrado, questi fattori ambientali regolano il movimento dei fluidi nei pori, favoriscono la condensa dell'acqua e influenzano la cristallizzazione salina in essi.

Le zone in cui sono maggiormente visibili tracce di risalita di Sali sono sul busto e sulle gambe del Cristo ove sono ampie le stuccature a base di gesso attigue alle zone rovinatae.

Il fenomeno di disgregazione salina, è invece evidente sulla mano di Gesù, la materia è completamente degradata e la forma dell'arto è irriconoscibile.

⁴³ Vedi Rif. I Documentazione grafica

L'opera, infatti, si trova attualmente all'interno di una nicchia, dove non esiste temperatura costante e l'umidità non è controllata.

Osservando il grafico, si nota che la preparazione a base di biacca è visibile localmente in alcune zone.

Rimangono poche tracce dello strato cromatico ridipinto o originale (da approfondire attraverso analisi chimiche tranne per il blu, confermata essere zona ripresa), in uno stato di conservazione precario, con fenomeni di crettature sul colore blu e di abrasioni sulle dorature.

Rimangono visibili tracce di interventi di restauro passati, alcune stuccature (soprattutto in corrispondenza del collo di S. Giovanni, di Nicodemo, di Giuseppe d'Arimatea e di Maria Maddalena, del braccio destro e della gamba destra di Gesù e della mano della Vergine) e degli incollaggi di parti un tempo disgiunte (visibili sulle chiome di S. Giovanni e Maria Maddalena).

Da considerare deterioramento antropico è la ricostruzione a base di gesso colorato di alcune parti (piede destro di Gesù, veste di S. Giovanni, gomito di Giuseppe d'Arimatea, capelli di Maria Maddalena e tra i personaggi) perché ha favorito la presenza di ulteriori Sali nell'opera.

Inoltre, a causa dell'assente manutenzione periodica, tutta la superficie dell'opera è ricoperta da polvere e sporco diffuso.

5. Tecnica esecutiva e di lavorazione del Compianto⁴⁴

Da un'osservazione dettagliata del Compianto è probabile che l'opera sia stata plasmata partendo da grossi blocchi di terra separati e poi modellati con aggiunta o rimozione di materiale.

Con molta probabilità l'opera è cava internamente, al fine di alleggerire i blocchi, di ridurre gli spessori per diminuire il rischio di rottura in fase di cottura.

Le fessure da ritrazione venivano riempite con barbotina, prima della cottura, mentre quelle che si formavano nella fase di raffreddamento dal forno non potevano essere modificate.

Data l'impossibilità di spostare l'opera e di effettuare delle radiografie in loco per indagare l'interno, l'opera è stata sottoposta ad uno studio non invasivo con Metal Detector per individuare probabili elementi metallici.

Quest'analisi ha confermato l'assenza di perni metallici sul fronte dell'opera mentre si accerta la presenza di tali elementi nella struttura in mattoni retrostante.

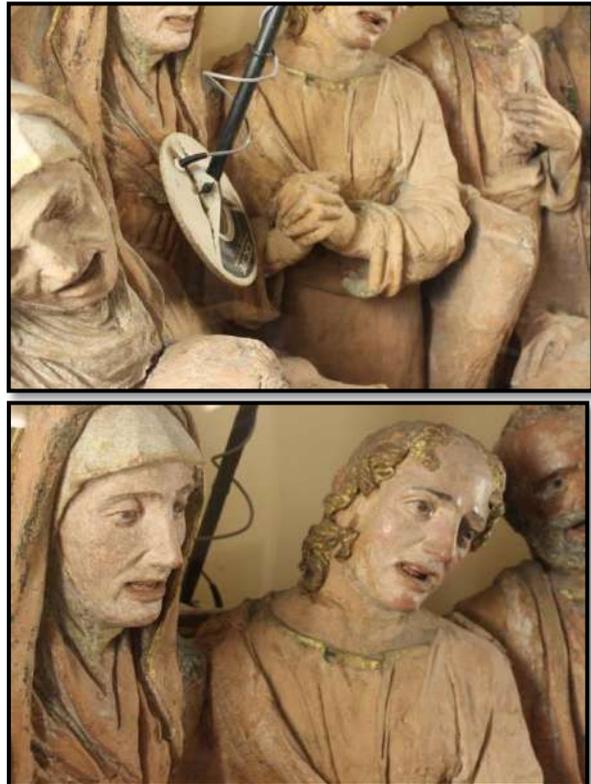


Figura 19: individuazione di elementi metallici con Metal Detector

⁴⁴ Vedi Rif. I Documentazione grafica

Tipologie di modellato rilevate sull'opera:



Impronte digitali



Impronte del pennello



Impronte della spatola



Impronte delle stecche



Impronte lasciate
da un panno



Incisioni

6.Indagine diagnostica

Per analizzare gli strati che compongono l'opera e analizzare la tecnica pittorica si è proceduto al prelievo di un campione.

Si è scelta una zona significativa che potesse rispondere alle problematiche di conservazione e agli eventuali interventi di restauro precedenti effettuati sull'opera.

Si sono prelevati dei frammenti di colore blu, già staccati dall'opera e posizionati a terra, veste azzurra della Vergine.

Si tratta di un prelievo totale, che presenta cioè tutti gli strati dell'opera fino alla materia fittile, visibile sulla parte retrostante.

Il campione è stato prelevato dalla teca con pinza e guanti e introdotto in una capsula sterile, etichettata in modo preciso e successivamente conservato in un ambiente idoneo.

I test delle analisi sono stati effettuati dal Dr. Enrico Fiorin e dal Prof.re Renzo Ganzerla (Università di Venezia, Dipartimento di Scienze Molecolari e Nanosistemi) e nel laboratorio dell'Istituto Veneto per i Beni Culturali di Venezia.

Tre dei frammenti prelevati sono stati sottoposti alle seguenti analisi chimiche:

- Analisi chimiche e stratigrafiche
- Test per le proteine con 4-Dimetilamminobenzaldeide
- Test per l'individuazione di olii, cere e resine saponificabili

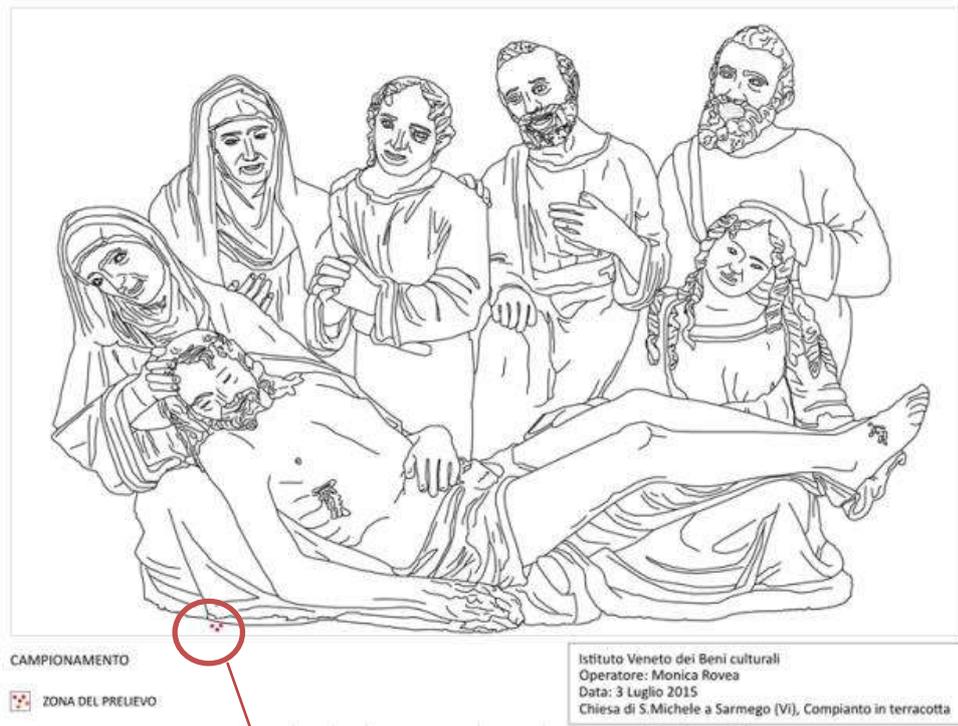


Figura 20: foto scattate durante il campionamento

6.1. Analisi chimiche e stratigrafiche condotte dal Dr. Enrico Fiorin⁴⁵

Le analisi di una tecnica di pittura e degli strati che compongono l'opera richiedono un'indagine stratigrafica attraverso la quale si individuano, strato per strato, i vari materiali, impiegati dall'artista per realizzare quella determinata pittura e i probabili interventi successivi.



Figura 21: campione n.1 prelevato

Il campione di terracotta è stato sottoposto al seguente percorso analitico-metodologico:

- allestimento delle sezioni stratigrafiche (sezioni lucide) inglobando in resina poliestere, polimerizzabile a freddo mediante aggiunta di un catalizzatore.
- osservazione delle sezioni stratigrafiche al microscopio ottico in luce visibile e riflessa e UV (con obiettivi campo scuro).
- osservazione delle sezioni stratigrafiche al microscopio elettronico a scansione (SEM).

Le foto al SEM riportate sono immagini monocromatiche in scala di grigi generate da elettroni secondari (immagini SE o morfologiche) oppure da elettroni retro diffusi o di backscattering (immagini BSE). In quest'ultimo tipo di immagini i materiali appaiono bianchi, grigi o neri a seconda che essi siano costituiti rispettivamente da elementi chimici pesanti, di peso intermedio o leggeri.

⁴⁵ Vedi Rif. II Analisi chimiche e stratigrafiche

-microanalisi elementare sulle sezioni stratigrafiche mediante spettrometro di raggi x a dispersione di energia (EDS). Tale strumento, accoppiato al SEM, permette la determinazione della composizione chimica elementare dei materiali e degli eventuali prodotti di alterazione. Inoltre, sono state acquisite le mappe degli elementi chimici ottenendo delle immagini in falsi colori della loro distribuzione.

Strumentazioni e condizioni operative:

-Microscopico ottico metallografico Olympus BX51 in luce riflessa campo scuro e in luce UV (330-385 nm)

-Microscopio elettronico a scansione Philips 505 accoppiato a spettrometro EDS (EDAX).

Risoluzione detector: 132.34ev, Tensione: 25KV, Corrente filamento (W): 20mA, Spot: 200-500nm.

Le immagini SEM sono state acquisite in elettroni retrodiffusi (immagini SEM-BSE) e in elettroni secondari (immagini SEM-SE o morfologiche).

Ai fini dell'osservazione SEM e della microanalisi EDS, le sezioni lucide sono state metallizzate mediante deposizione di un coating d'oro e il collegamento elettrico tra sezione e supporto porta campione è stato ottenuto usando una pasta collante contenente argento.

Commento delle analisi eseguite:



Figura 22: sezione stratigrafica in luce visibile riflessa, campo scuro, obiettivo 200X, part. sx



Figura 23: grafico della sezione stratigrafica che evidenzia gli strati di cui è composto il campione

Dalle seguenti analisi si rilevano numerosi strati materici sovrapposti.

Strato n.1: terracotta con composizione coerente. Contiene silicio, alluminio, ferro, calcio, potassio e magnesio.

Al di sopra di tale materiale, si trovano degli strati connessi all'esecuzione della policromia.

Strato n.2 è di colore bruno, è sottile e di natura organica. Probabilmente olio siccativo, scelto come base preparatoria.

Strato n.3 a base di Bianco di Piombo mescolato con carbonato di calcio, quarzo, tracce di alluminio-silicati di potassio e di ilmenite (FeTiO₃). La stesura appare piuttosto danneggiata; vi sono micro-fessurazioni orizzontali, cretti verticali e la superficie è molto abrasa. All'interno dei cretti verticali e dei punti di abrasione penetra lo strato di nero di carbone sovrastante.

Al di sopra di una preparazione a olio è intuitivo pensare all'impiego ulteriore di olio come legante pittorico.

Questo complesso statuario si inserisce in un periodo in cui l'olio veniva progressivamente introdotto come legante nella pittura a integrazione della tempera a uovo e di altre tempere.

Probabilmente la porosità della terracotta e quella ancor maggiore della preparazione a gesso interposto ha reso preferibile un legante non acquoso e quindi meno assorbito dal supporto.

In definitiva questa preparazione oleosa gioca il ruolo di quel sottile strato bianco di "imprimitura" applicata con legante grasso, usato e sperimentato dai pittori di quest'epoca.

Una tecnica esecutiva simile la ritroviamo anche nel gruppo scultoreo, coevo all'opera minelliana raffigurante il *Compianto*, attribuito a Giacomo Cozzarelli⁴⁶.

Strato n.4: a base di nero carbone molto irregolare in quanto segue una superficie abrasa e cretata. Si tratta di uno strato non coevo allo strato originale sottostante, perciò si ipotizza non ci sia traccia alcuna di cromia originale sul campione.

⁴⁶ MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, OPD E LAB. DI RESTAURO, *Restauro di una terracotta del Quattrocento-il Compianto di Giacomo Cozzarelli*, ed. Panini, 1984.

Strato n.5: irregolare e discontinuo a base di quarzo e poco Bianco di Piombo (Biacca). Non è chiaro se il Bianco di Piombo provenga dalla stesura sovrastante.

Probabilmente trattasi di una successiva preparazione eseguita posteriormente per accogliere i soprastanti strati pittorici.

Strati 6-7-8: sequenza di strati di rifacimento coevi tra loro.

Strato n.6 è sottile e a base di Bianco di Piombo e tracce di Minio.

Strato n.7: stesura di mezzotono a base di Bianco di Piombo, poco Nero Carbone e poca Lacca di Indaco.

Strato n.8: è una ombreggiatura a base di Bianco di Piombo e Lacca di Indaco.

6.2. Test istochimico per l'individuazione delle proteine con 4-Dimetilamminobenzaldeide⁴⁷

Dal campione prelevato si è estratto un frammento di modeste dimensioni per sottoporlo al Test per le proteine con 4-Dimetilamminobenzaldeide, per l'individuazione di materiale proteico, tra gli strati materici o impiegato come legante.

I Reagenti:

0,5 g di 4-Dimetilamminobenzaldeide in alcool etilico puro 14%.

10ml HCl concentrato.

Strumentazione impiegata:

Pipetta

Carta da filtro

Accendino

Provetta di vetro

Durante lo svolgimento del Test non si è assistito alla formazione di una colorazione rossa sulla carta da filtro, pertanto si può confermare l'assenza nel campione di materiale proteico.



Figura 24: risultato del test per l'individuazione delle proteine

⁴⁷ Il test è stato eseguito presso il Laboratorio dell'Istituto Veneto dei Beni Culturali, Venezia

6.3. Test istochimico per l'individuazione di olii, cere e resine saponificabili⁴⁸

Dal campione prelevato si è estratto un frammento di modeste dimensioni per sottoporlo al Test per l'individuazione di olii, cere e resine saponificabili.

I Reagenti:

Una goccia di Ammoniacca concentrata

Una goccia di Acqua Ossigenata a 120 volumi

Strumentazione impiegata:

Capsula di vetro

La sostanza incognita in polvere, è stata deposta in una capsula di vetro. Si è aggiunto una goccia di Ammonica concentrata e poi una goccia di Acqua Ossigenata a 120 volumi.

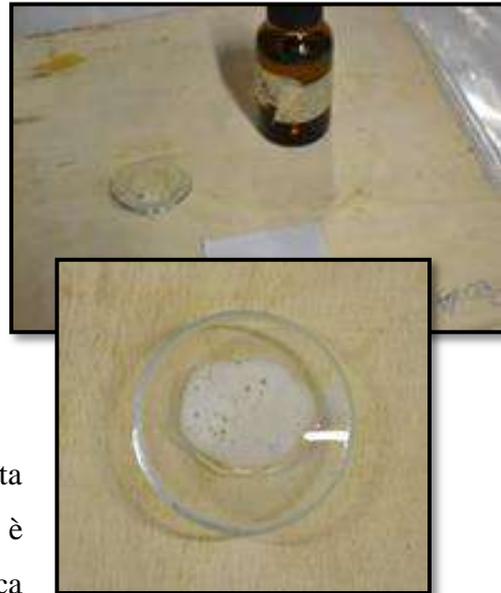


Figura 25: risultato del test per l'individuazione di olii, cere e resine saponificabili

La formazione di abbondante schiuma stabile, rimasta per parecchi minuti, ha indicato la presenza di un materiale grasso nel campione, (oli, cere, resine saponificabili).

Le indagini chimiche stratigrafiche hanno confermato la presenza di uno strato bruno sottile di natura organica, probabilmente a base di olio siccativo invecchiato (forse olio di lino) steso sulla terracotta probabilmente come turapori, utile per la stesura degli strati materici successivi.

Al di sopra di una preparazione a olio è intuitivo pensare all'uso ulteriore di olio come legante pittorico anche se dalle analisi condotte non è stato possibile accertare se sia l'unico legante adottato o se è stato mescolato con uovo, per formare una tempere grassa.

⁴⁸ Il test è stato eseguito presso il Laboratorio dell'Istituto Veneto dei Beni Culturali, Venezia

6.4. Analisi spettrofotometrica XRF (X- ray fluorescence) e analisi FTIR (Fourier Transform Infrared Spectroscopy) condotte dal Prof.re Renzo Ganzerla

Successivamente sono state eseguite un'analisi XRF e un'analisi FTIR su tre campioni (color oro, rosso, verde) di cui non si conoscono le aree del prelievo perché rinvenute a terra. Questi frammenti di varia cromia sono stati recuperati in passato dal sacerdote e conservati nella sagrestia della Chiesa.

Le seguenti analisi sono state utili per lo studio della composizione elementare dei campioni, l'individuazione e la datazione dei pigmenti con conseguente datazione dell'opera fittile.

L'opera nasce come una scultura policroma.

Tra gli strati costituenti il campione color rosso, è stata individuata la presenza del Cinabro che conferma la datazione della scultura. Si tratta di un pigmento naturale, noto anche agli antichi, con tono dal rosso arancio al rosso scarlatto e con ottimo potere coprente.

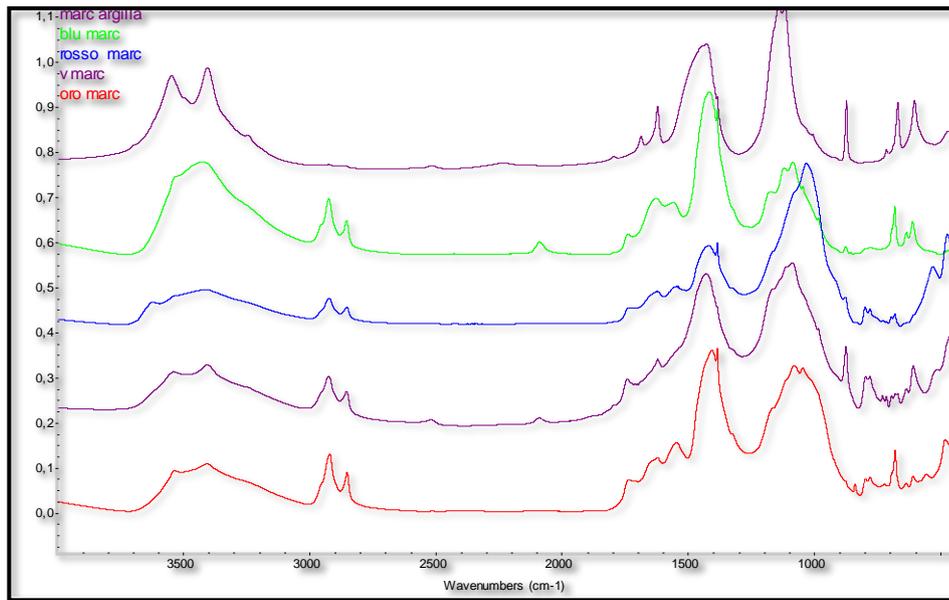
Nel campione verde rilevante è la presenza di due strati cromatici:

Strato n.1: Terra Verde.

Strato n.2: Blu Prussia + Cromato di Pb , trattasi di una ridipintura settecentesca visto la presenza del Blu di Prussia, scoperto nella metà del XVIII. Si tratta di un pigmento che necessita di una quantità cospicua di legante grasso per rimanere ben adeso alla superficie.

Il campione oro, invece, di misure assai ridotte, richiede un'indagine più approfondita.

Tuttavia, da quest'analisi si conferma l'origine quattrocentesca dell'opera, la tipologia dei pigmenti impiegati e per lo strato verde la presenza di varie ridipinture eseguite nel corso della storia.



SAMPLE	Pb	As	Hg	Zn	Cu	Co	Fe	Mn	Cr	Ca	K	S	Ba	Al	P	Si	Cl
Oro	43,7	6,5	0,3	0,0	0,1	0,0	3,6	0,4	0,0	6,2	1,4	22,0	6,7	0,0	3,2	3,6	1,2
rosso	16,5	5,7	7,7	1,6	0,1	0,1	3,7	0,4	0,2	18,1	1,1	30,8	1,7	1,8	6,4	4,7	0,5
marc	23,6	2,0	0,1	0,2	0,1	0,0	3,3	0,2	4,2	26,3	1,3	24,5	10,1	0,0	0,0	3,0	0,5
Blu	31,5	6,5	0,1	0,1	5,9	1,5	8,0	0,2	0,0	15,6	2,9	18,7	0,8	1,5	0,0	4,8	0,6

Figura 26: Analisi FTR

Index	Reading- No	SAMPLE	Al	Ba	Ca	Cl	Co	Cr	Cu	Fe	K	Mn	Ni	P	Pb	Sr	Si
argilla																	
5	1311	marc-spot-argilla	0,00	0,00	76,68	0,00	0,00	0,03	0,00	2,38	0,55	0,00	0,00	0,00	0,03	17,29	2,84
blu																	
3	1309	marc-spot-b	0,38	0,00	2,22	0,60	0,70	0,00	1,03	1,57	2,11	0,16	0,22	0,49	45,90	37,29	5,41
4	1310	marc-spot-b2	0,00	0,00	10,72	0,00	3,35	0,00	6,98	7,07	3,53	0,12	1,08	0,00	38,96	14,19	8,68
4	1307	marc-blu	1,57	0,80	16,49	0,61	1,62	0,00	6,21	8,42	3,05	0,25	0,52	0,00	33,29	19,70	5,09
oro																	
7	1313	marc-spot-o1	3,70	0,00	11,19	0,61	0,00	0,14	0,07	16,09	11,92	0,23	0,00	2,69	20,63	18,42	11,51
8	1314	marc-spot-o2	1,28	0,22	7,57	0,87	0,00	0,00	0,04	7,28	4,86	0,22	0,10	1,69	45,93	20,89	4,23
1	1304	marc-oro	0,00	7,02	6,46	1,25	0,00	0,00	0,16	3,77	1,44	0,41	0,27	3,39	45,65	22,94	3,76
rosso																	
6	1312	marc-spot-r	1,27	1,87	20,55	0,37	0,10	0,31	0,12	2,40	0,57	0,47	0,31	7,57	15,08	38,40	4,00
2	1305	marc-rosso	1,93	1,84	19,89	0,57	0,08	0,27	0,13	4,09	1,23	0,44	0,35	7,00	18,06	33,82	5,21
verde																	
2	1308	marc-spot-v	0,66	8,14	27,27	0,37	0,00	4,10	0,29	3,46	1,56	0,24	0,08	0,00	29,89	19,77	3,22
3	1306	marc-verde	0,00	10,28	26,72	0,52	0,00	4,31	0,10	3,34	1,37	0,19	0,10	0,00	23,95	24,89	3,08

Figura 27: Analisi XRF

7. Degrado biologico sull'opera⁴⁹

L'opera è conservata all'interno di una nicchia con pareti degradate, protetta sul fronte da una lastra di vetro.

Il degrado della parete consiste nella presenza di Sali, visibile macroscopicamente ad occhio nudo per le caratteristiche “barbe” saline e attraverso un'indagine eseguita con microscopio digitale Dino-Lite.

Le principali cause di degrado sono : l'umidità di risalita capillare, nonostante gli interventi di risanamento della muratura effettuati nel 1980 e la mancanza di circolazione d'aria all'interno della teca.



Figura 28: degrado della parete della nicchia, foto a luce visibile, obiettivo 200X

Tali condizioni termo-igrometriche e un elevato tasso d UR (>70%), presenti all'interno di questo ambiente, nonché la presenza di polvere e materiale organico (forse olio) sull'opera, hanno favorito la crescita di colonie fungine, probabilmente del genere *Alternaria*.

⁴⁹ I risultati delle analisi sul degrado biologico dell'opera sono state condotte grazie al parere della biologa, Prof.ssa Roberta Gasperini

Il degrado biologico è localizzato in alcune parti dell'opera, è riscontrabile macroscopicamente in luce visibile (mano di S. Giovanni, piede e gamba di Cristo) e si distingue per la presenza, sulla superficie, di numerose e piccole macchie grigie.

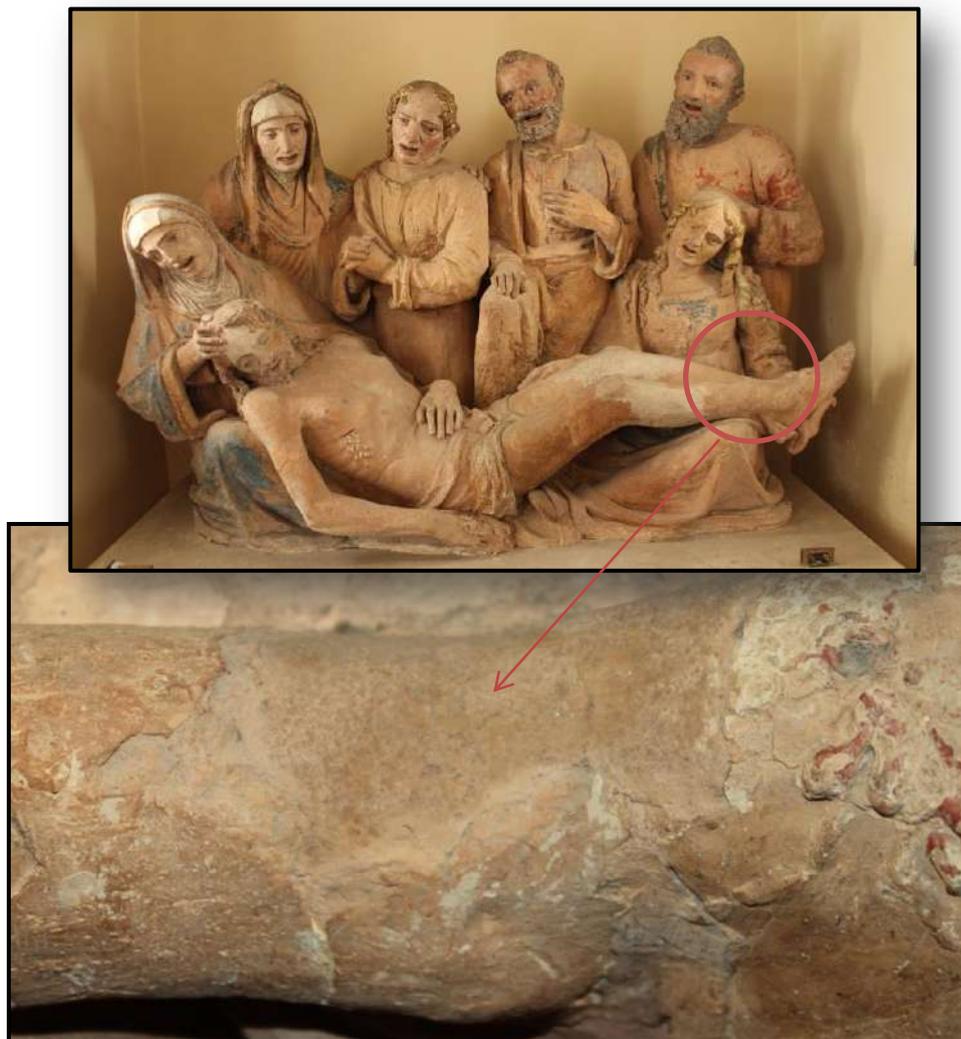


Figura 29: particolare in luce visibile del degrado biologico sulla caviglia del Cristo

Il biodeterioramento è stato confermato attraverso un'indagine sull'opera, condotta con microscopio digitale Dino Lite, a luce visibile e UV attraverso la quale è stata accertata la presenza di un attacco fungino in atto, localizzato su alcune parti del *Compianto*.



Figura 30: particolare del piede del Cristo con degrado biologico, foto scattata con Dino Lite in luce visibile, obiettivo 200X

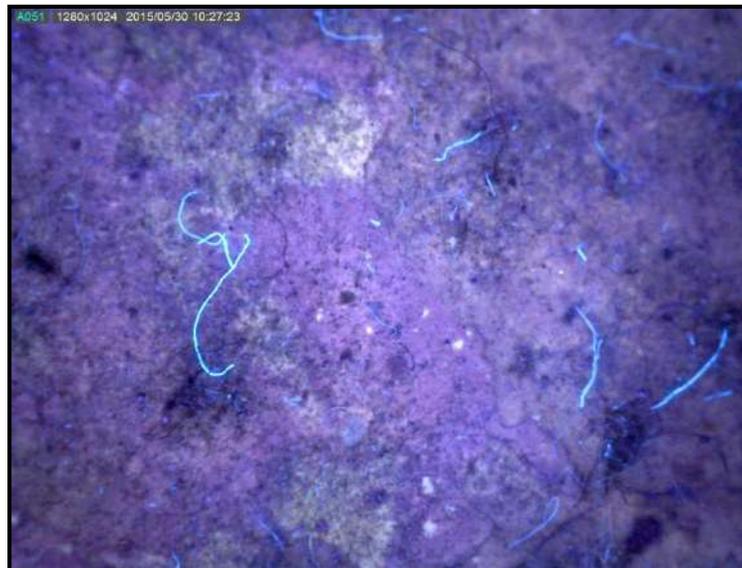


Figura31:particolare del piede del Cristo con degrado biologico, foto scattata con Dino Lite in luce visibile, obiettivo 200X

8.Proposta d'intervento di restauro

Per un intervento di manutenzione ordinaria sarebbe assolutamente auspicabile e urgente una disinfestazione dai funghi con micro-aspiratore con filtro HEPA e una rimozione del particellato gessoso e salino con bisturi.

Alcuni frammenti che si trovano a terra per distacchi spontanei dovrebbero essere fotografati, raccolti e registrati per un successivo re-incollaggio.

Per un completo intervento di restauro:

1.Raccolta, catalogazione e conservazione dei frammenti presenti a terra attorno alla scultura per successivo re incollaggio.

2.Realizzazione di un contenitore sagomato in polistirolo compatto, da inserire nella cassa, per trasportare l'opera in massima sicurezza. Al contrario degli imballaggi in legno, questo materiale non trasmette sollecitazioni o vibrazioni in grado di danneggiare il gruppo scultoreo.



Figura 32: esempi di imballaggi con polistirolo compatto

3.Movimentazione dell'opera all'interno della cassa e successivo trasporto in laboratorio.

4.Approfondimento delle analisi dei pigmenti mediante Spettrofotometro ad Infrarosso a Trasformata di Fourier (FTIR) volte ad individuare la natura dei pigmenti costituenti l'opera.

5.Approfondimento delle analisi stratigrafiche volte ad individuare la presenza delle ridipinture e degli strati originali.

6. Pulitura manuale da polveri più superficiali e funghi con pennelli morbidi e micro-aspiratore con filtro HEPA.

7. Rimozione della struttura retrostante in mattoni perché rende instabile l'opera e blocca la circolazione d'aria sul lato posteriore.

Ideazione di una leggera struttura di alluminio e Plexiglass per migliorare la stabilità del bene e rendere più facile la movimentazione.

8. Rimozione meccanica a bisturi delle stuccature in gesso bianco e policromo realizzate nei precedenti restauri e degli spot salini presenti sulla superficie, perché cause di ulteriore degrado all'interno e sulla superficie della scultura.

9. Test di consolidamento del supporto ed esecuzione dell'intervento.

Si propone l'uso del Paraloid B72 in acetone ad alte diluizioni, iniettato con micro-pipetta.

Il Paraloid B72 è una resina acrilica molto studiata nel settore del restauro.

Ha un buon comportamento all'invecchiamento, buone caratteristiche chimiche e fisico-meccaniche. In questo caso, è consigliata un'alta diluizione per evitare che il prodotto rimanga sulla superficie.

10. Misurazione del pH sulla terracotta e su ciascuna campitura cromatica per stabilire il metodo di pulitura più idoneo.

11. Test di pulitura Wolbers-Cremonesi ed esecuzione della stessa dopo aver individuato la miscela più idonea.

In una situazione così eterogenea è necessario verificare con la maggior precisione possibile se la quantità e lo stato di conservazione di pittura originale sottostante è tale da giustificare la complessa rimozione degli strati, senza sottovalutare, cercando di documentarle, la qualità delle stratificazioni plurisecolari sull'opera.

Proponendo una pulitura superficiale dalla polvere, dal deposito organico e la rimozione di probabili stesure di prodotti grassi che favoriscono il deposito di polvere e degrado biologico sulla superficie, si propone un test di pulitura a solvente con l'impiego di un addensante per controllare maggiormente l'apporto del prodotto sulla superficie.

12. Incollaggio delle parti pericolanti o disgiunte con Paraloid B72 in acetone.

13. Integrazione delle parti mancanti, certe e necessarie per la stabilità e la lettura estetica dell'opera, con resine epossidiche per le zone portanti, con carta giapponese in resina acrilica per integrazioni di facile modellazione, con Plexiglass, per garantire la stabilità.

14. Ripresa pittorica con colori ad acquerello per garantire la reversibilità dell'intervento di ritocco.

15. Protezione finale, se necessario.

16. Movimentazione dell'opera all'interno della cassa sagomata in polistirolo e successivo trasporto nella Chiesa di S. Michele, a Sarmego (Vi).

17. Si propone di mantenere la collocazione precedente, in quanto la cappella di S. Michele presenta meno problemi di umidità rispetto agli altri ambienti della Chiesa.

Ricollocazione dell'opera all'interno della nicchia precedentemente risistemata.

Risanamento della muratura dall'umidità causata dalla risalita capillare.

Per una buona conservazione del bene si consiglia un controllo periodico della temperatura e dell'umidità nell'ambiente tramite posizionamento di un termoigrometro nella nicchia e ventilazione della sala.

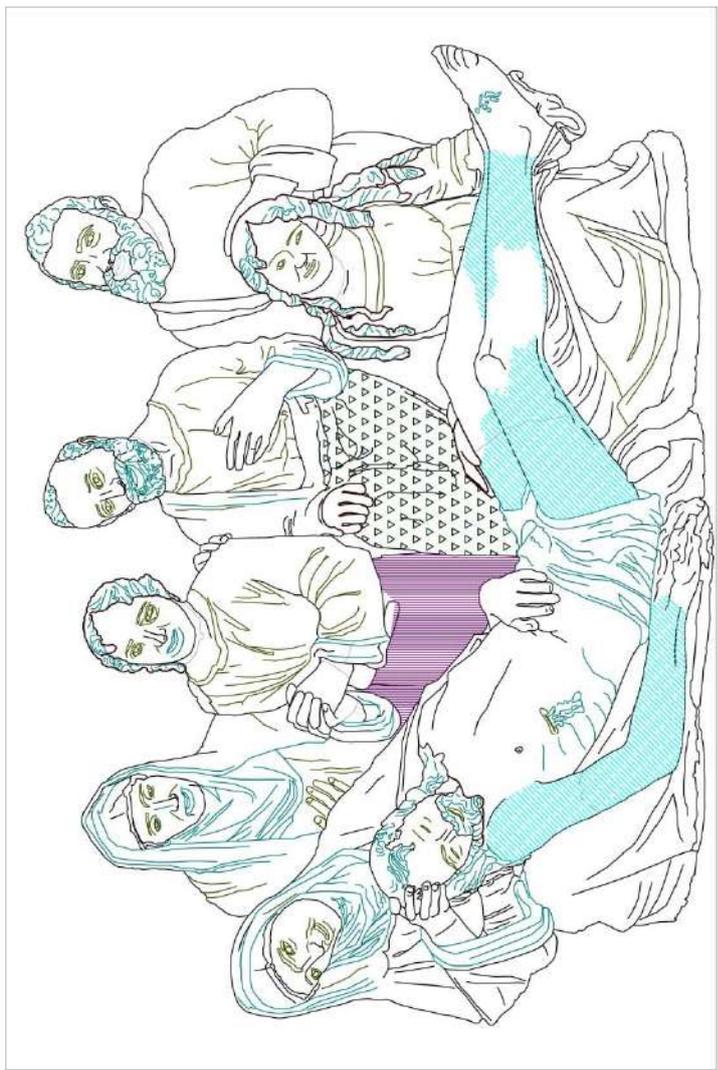
Si propone un metodo economico per il controllo delle condizioni

Termoigrometriche tramite il posizionamento di Silica Gel (in grani o fogli) nella nicchia.

Un ulteriore metodo, più costoso ma ottimale per la conservazione dell'opera d'arte è la realizzazione di una teca microclimatica per un controllo più preciso delle condizioni termoigrometriche dell'ambiente.

I. Riferimenti: Documentazione grafica

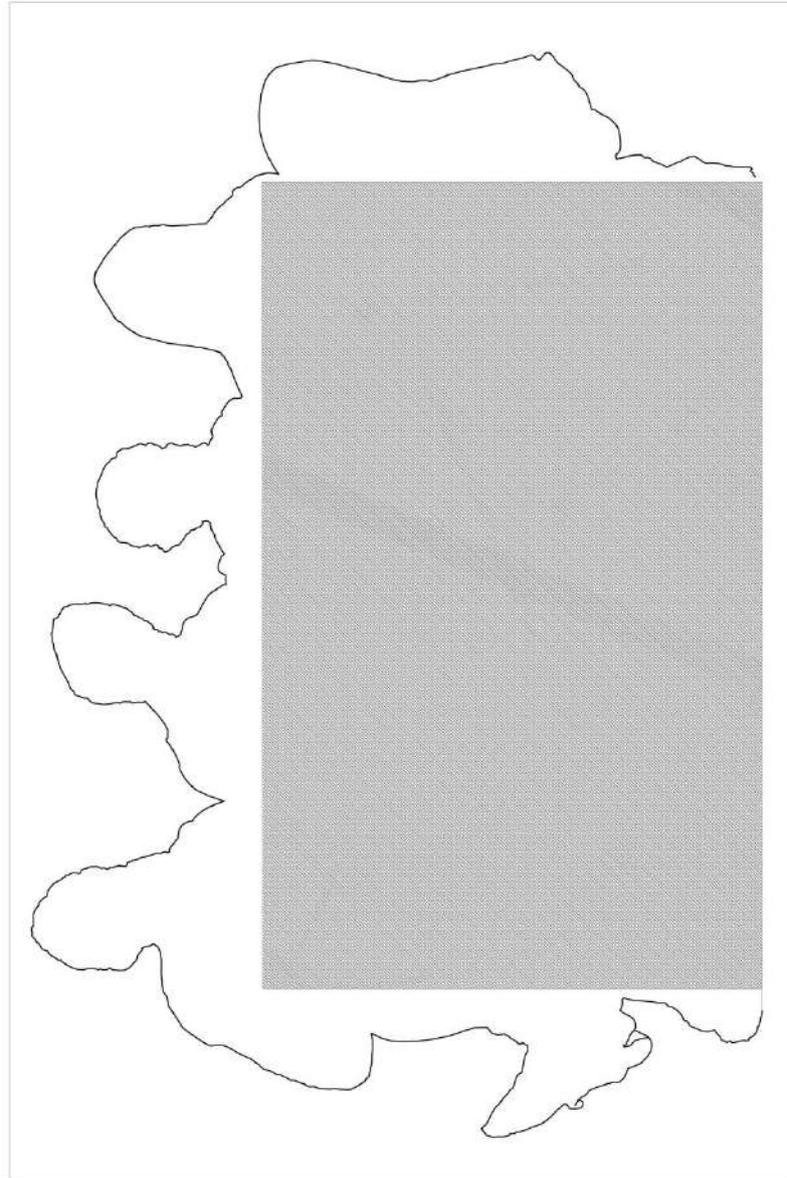
- Tecnica esecutiva del fronte:



- TECNICA ESECUTIVA
- MASSELI
 - ELEMENTI METALLICI
 - IMPRONTE DIGITALI
 - IMP. DEL PENNELLO
 - IMP. DELLA STECCA
 - IMP. DELLA TELA
 - INCISIONI

Istituto Veneto dei Beni culturali
Operatore: Monica Rovea
Data: 3 Luglio 2015
Chiesa di S. Michele a Sarmeago (Vi), Compianto in terracotta

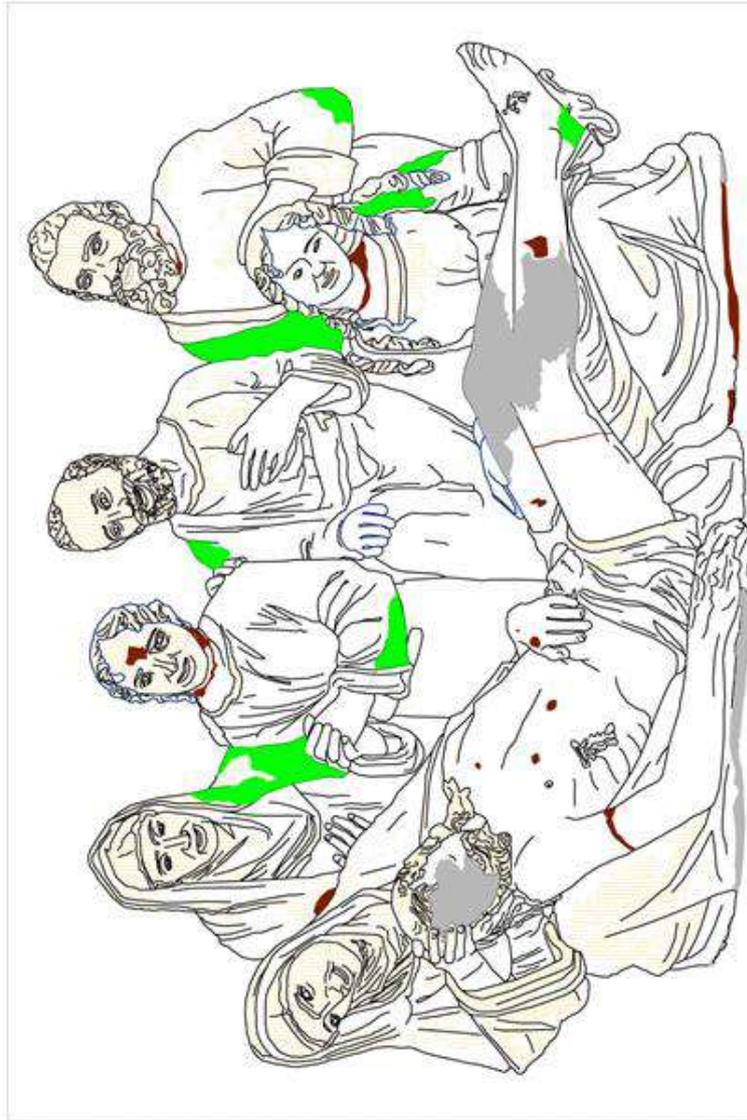
-Tecnica esecutiva del retro:



- TECNICA ESECUTIVA
-  MASSELLI
 -  ELEMENTI METALLICI
 -  IMPRONTE DIGITALI
 -  IMP. DEL PENNELLO
 -  IMP. DELLA SGORBIA
 -  IMP. DELLA TELA
 -  INCISIONI

Istituto Veneto dei Beni culturali
Operatore: Monica Rovea
Data: 3 Luglio 2015
Chiesa di S. Michele a Sarmeago (VI), Compianto in terracotta

-Interventi precedenti del fronte:

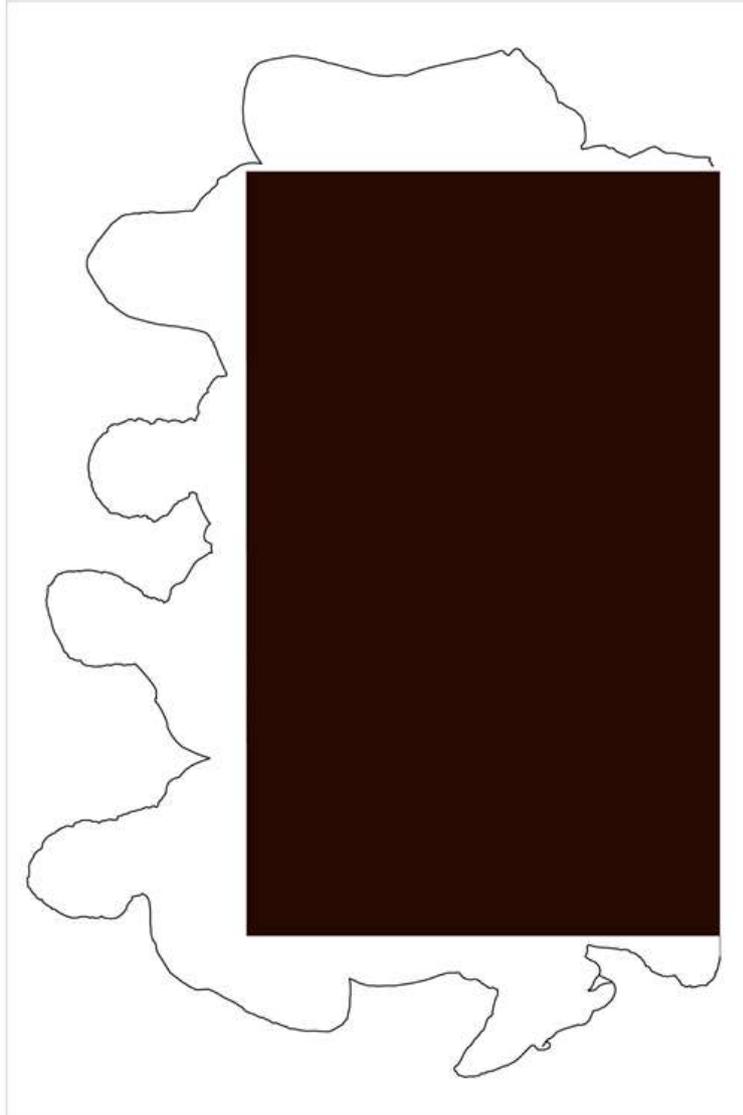


INTERVENTI PRECEDENTI

-  PELLICOLA PITTORICA / RIDIPINTURA
-  RICOSTRUZIONI IN MATERIALI DIFFERENTI
-  STUCCATURE COLORATE
-  STUCCATURE BIANCHE
-  INCOLLAGGI

Istituto Veneto dei Beni culturali
Operatore: Monica Rovea
Data: 3 Luglio 2015
Chiesa di S. Michele a Sarmego (VI), Compianto in terracotta

- Interventi precedenti del retro:

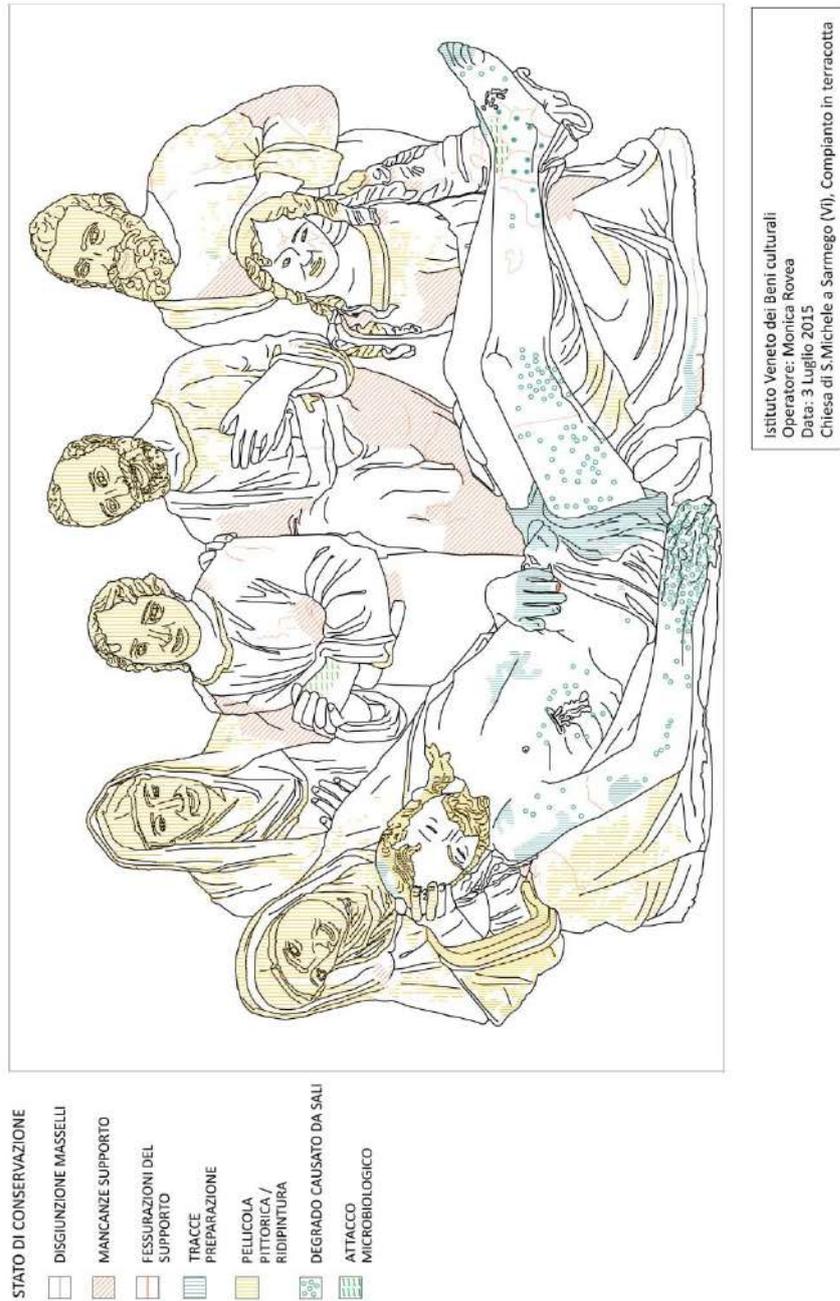


INTERVENTI PRECEDENTI

■ STRUTTURA METALLICA E STUCCATURA

Istituto Veneto dei Beni culturali
Operatore: Monica Rovea
Data: 3 Luglio 2015
Chiesa di S. Michele a Sarmeago (Vi), Compianto in terracotta

-Stato di conservazione del fronte:



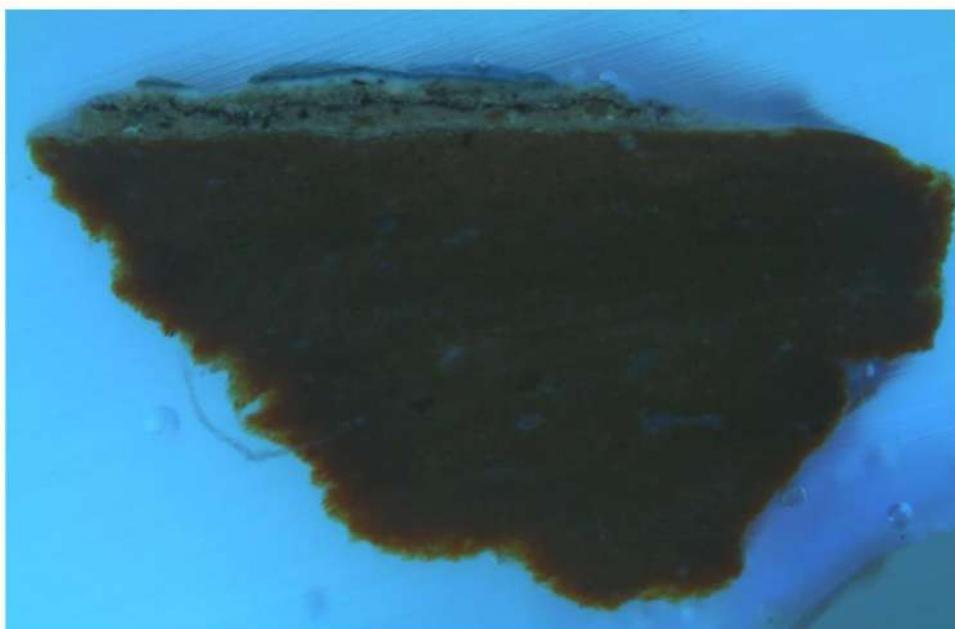
(Lo stato di conservazione del retro non è stato possibile esaminarlo vista la posizione dell'opera nella nicchia).

II. Riferimenti: Analisi chimiche e stratigrafiche condotte dal Dr. Enrico Fiorin

CAMPIONE 1



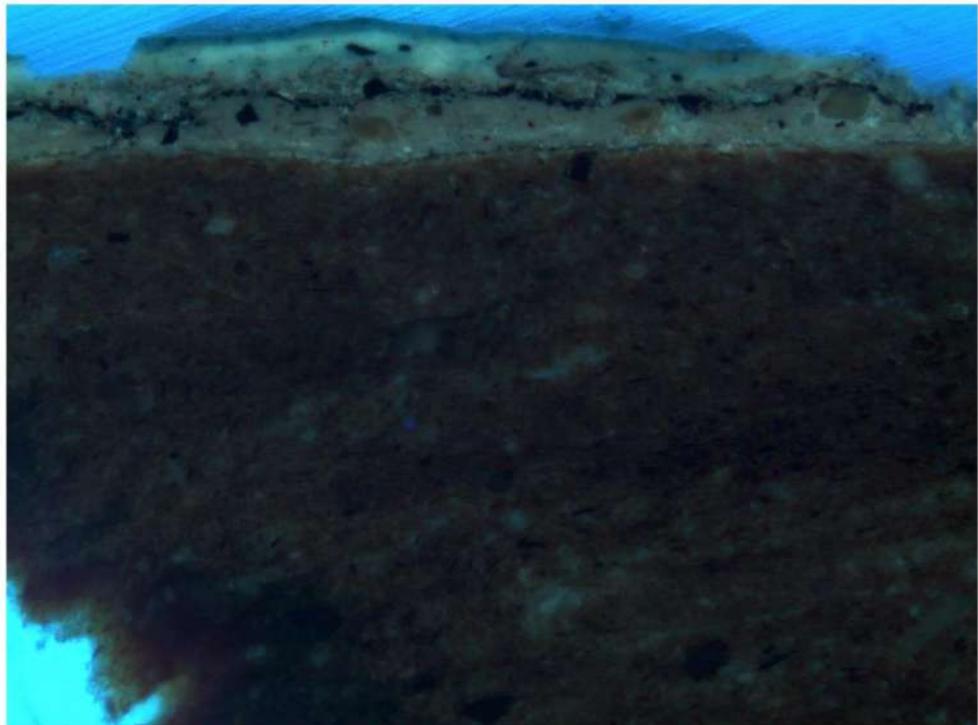
Sezione stratigrafica in luce visibile riflessa, campo scuro, obiettivo 50X



Sezione stratigrafica in luce UV (330-380 nm), obiettivo 50X



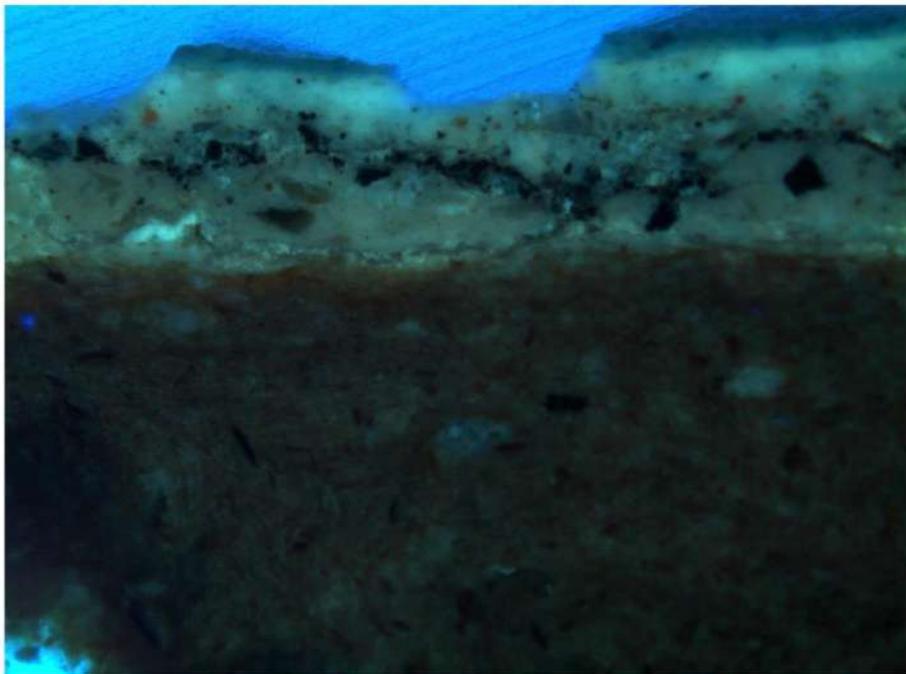
Sezione stratigrafica in luce visibile riflessa, campo scuro, obiettivo 100X



Sezione stratigrafica in luce UV (330-380 nm), obiettivo 100X



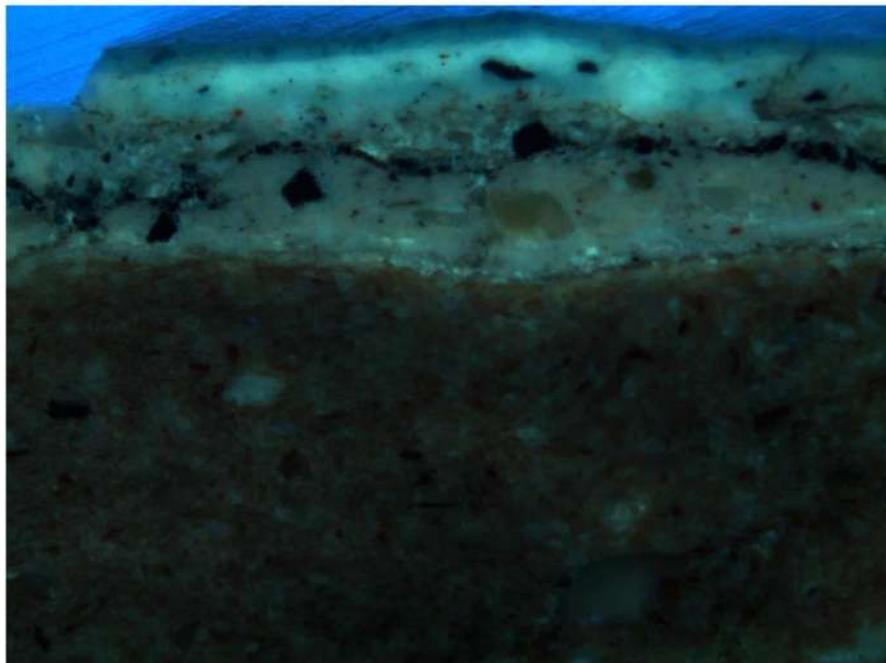
Sezione stratigrafica in luce visibile riflessa, campo scuro, obiettivo 200X, particolare sx.



Sezione stratigrafica in luce UV (330-380 nm), obiettivo 200X, particolare sx



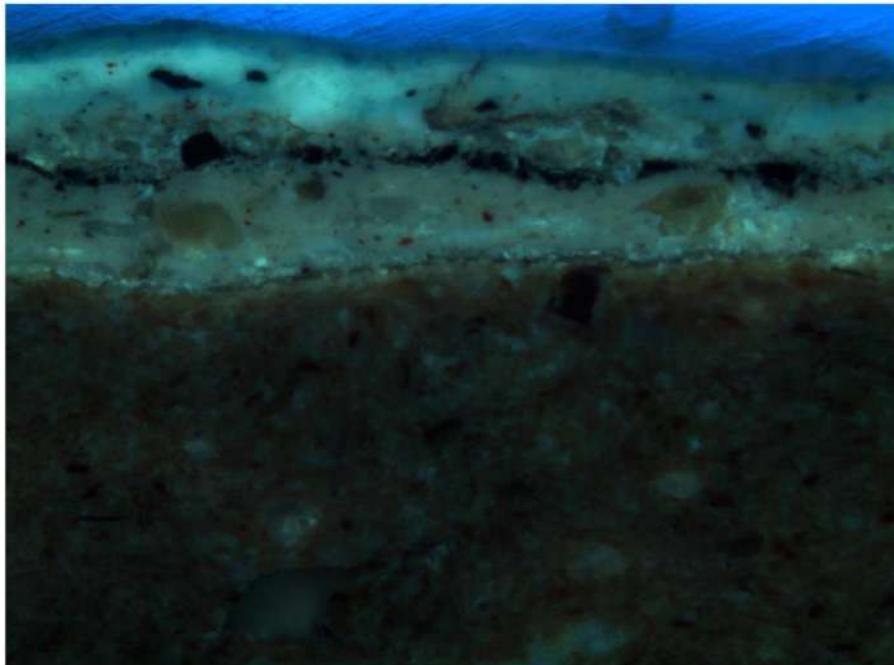
Sezione stratigrafica in luce visibile riflessa, campo scuro, obiettivo 200X, particolare sx-c



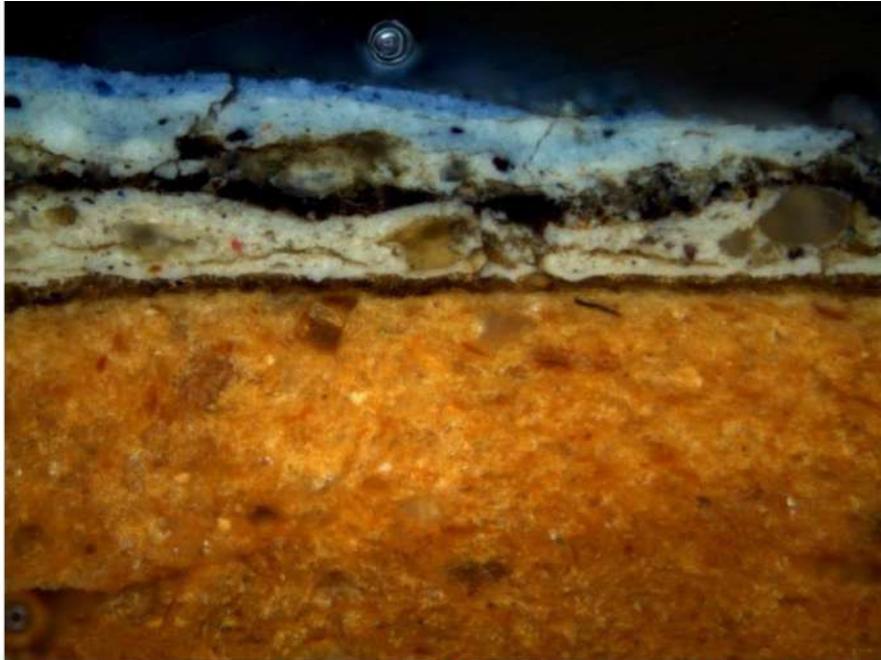
Sezione stratigrafica in luce UV (330-380), obiettivo 200X, particolare sx-c.



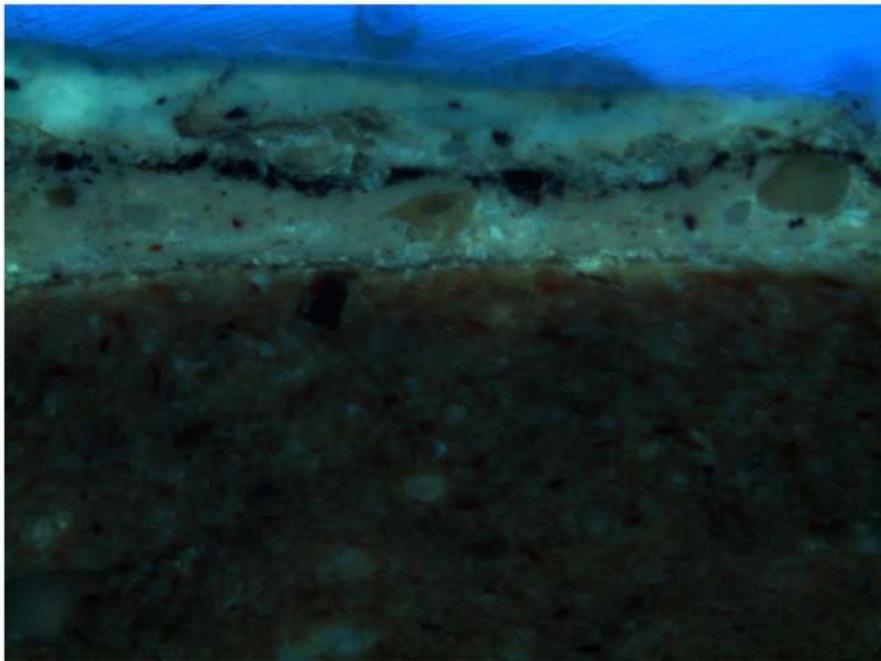
Sezione stratigrafica in luce visibile riflessa, campo scuro, obiettivo 200X, particolare c-dx



Sezione stratigrafica in luce (330-380 nm), obiettivo 200X, particolare c-dx



Sezione stratigrafica in luce visibile riflessa, campo scuro, obiettivo 200X, particolare dx



Sezione stratigrafica in luce UV (330-380 nm), obiettivo 200X, particolare dx

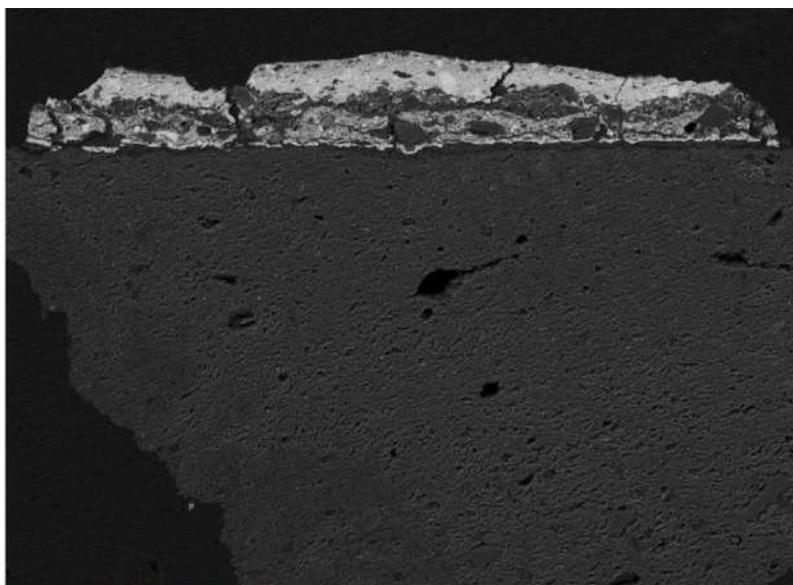
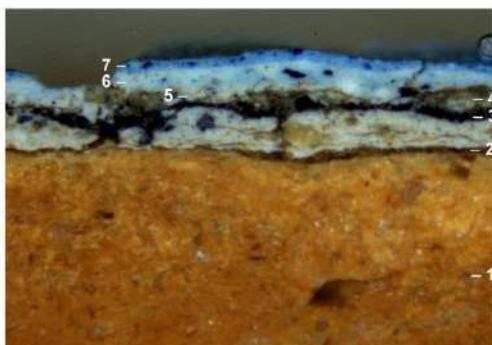


Immagine SEM-BSE della sezione stratigrafica



Particolare della sezione stratigrafica sottoposta a mappatura EDS

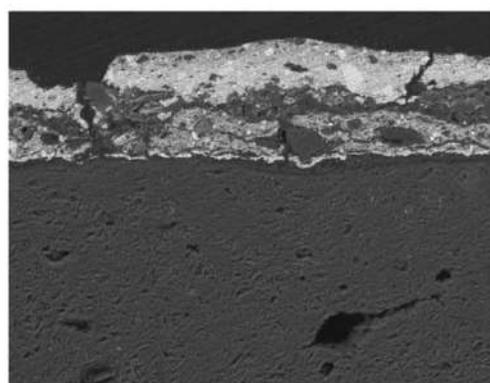
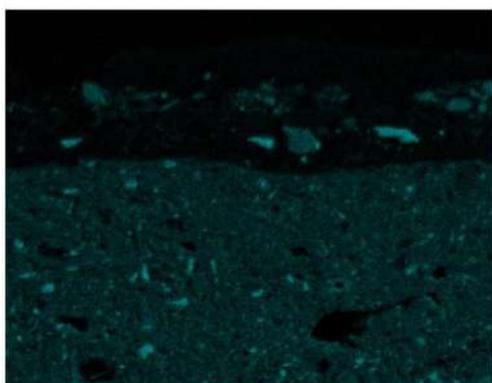
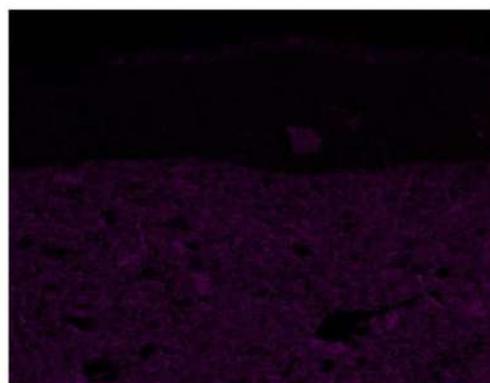


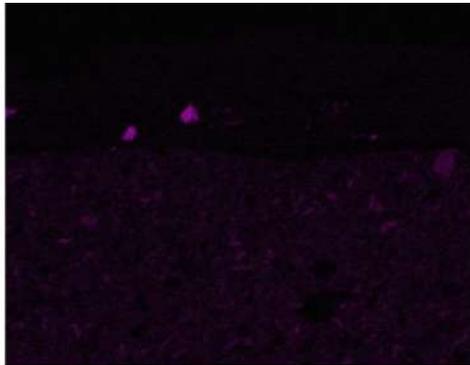
Immagine SEM-BSE del particolare della sezione sottoposta a mappatura EDS



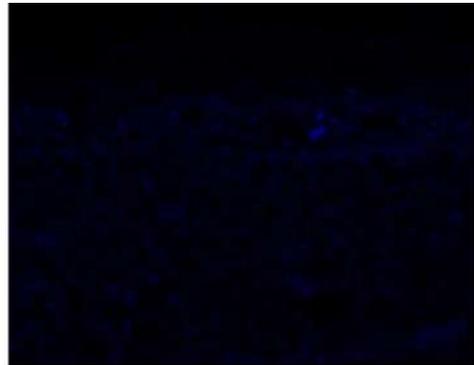
Mappa EDS del silicio



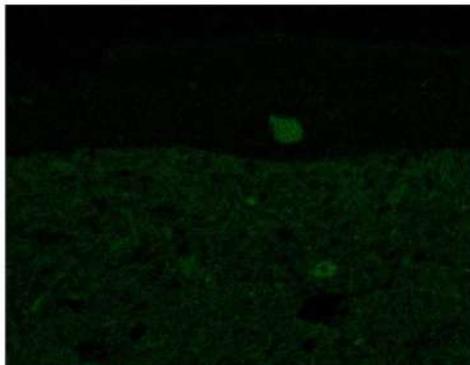
Mappa EDS dell'alluminio



Mappa EDS del ferro



Mappa EDS del calcio



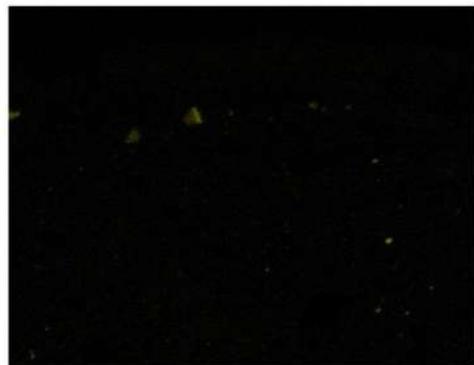
Mappa EDS del potassio



Mappa EDS del piomb



Mappa EDS del magnesio



Mappa EDS del titanio

Risultati delle analisi e commento della stratigrafia

1- strato giallo-bruno relativo alla terracotta contenente silicio, alluminio, ferro, calcio, potassio e magnesio.

La mappa EDS del silicio mostra che l'elemento è distribuito omogeneamente all'interno dell'impasto, ma è allo stesso tempo localizzato all'interno di grani a morfologia vetrosa. Nel primo caso il silicio si attribuisce alla caolinite o alla montmorillonite quali materiali argillosi, mentre nel secondo caso si attribuisce all'uso di sabbie quarzose quale costituente non argilloso. La mappa EDS dell'alluminio è sovrapponibile a quella del silicio, ad eccezione dei punti corrispondenti ai grani quarzosi, e questo conferma la presenza di allumino-silicati afferenti alle argille. La mappatura EDS evidenzia una distribuzione omogenea degli elementi calcio, potassio e magnesio, elementi indicatori della presenza dei fondenti a base di calce (CaO), di magnesia (MgO) e di feldspato potassico ($K_2O \cdot Al_2O_3 \cdot 6SiO_2$).

Infine, la mappa EDS del ferro evidenzia la presenza e la distribuzione degli ossidi di ferro.

L'immagine SEM in elettroni retro-diffusi (BSE) mostra un impasto piuttosto compatto con qualche vacuo dovuto probabilmente all'intrappolamento di aria e numerose particelle perlopiù aciculari relative al quarzo.

2 - strato bruno sottile di natura organica, probabilmente a base di olio siccativo. Nell'immagine SEM-BSE appare nero in quanto di natura organica e quindi poco radio-opaco.

3 - strato a base di bianco di piombo mescolato con carbonato di calcio, quarzo, tracce di allumino-silicati di potassio e di ilmenite ($FeTiO_3$). La stesura appare piuttosto danneggiata; vi sono micro-fessurazioni orizzontali, cretti verticali e la superficie è molto abrasa. All'interno dei cretti verticali e dei punti di abrasione penetra lo strato di nero di carbone sovrastante.

4 - strato a base di nero carbone molto irregolare in quanto segue una superficie abrasa e cretata. Si tratta di uno strato non coevo allo strato originale sottostante.

5 - strato irregolare e discontinuo a base di quarzo e poco bianco di piombo. Non è chiaro se il bianco di piombo proviene dalla stesura sovrastante.

6-7-8 sequenza di strati di rifacimento coevi tra loro. Lo strato 6 è un sottile strato di fondo luminoso a base di bianco di piombo e tracce di minio. Lo strato 7 è una stesura di mezzotono a base di bianco di piombo, poco nero carbone e poca lacca di indaco. Lo strato 8 è una ombreggiatura a base di bianco di piombo e lacca di indaco.

Ringraziamenti:

Un ringraziamento speciale alla Relatrice e restauratrice, Dott.ssa Marcella Ansaldi, per la sua disponibilità e prezioso tempo che mi ha dedicato e grazie alla quale questo Progetto ha preso vita.

E' stata un esempio di come il proprio sapere possa essere messo al servizio delle nuove generazioni.

Un ringraziamento speciale al Sig. Igino Capitanio, attraverso il quale ho conosciuto per la prima volta la bellezza di quest'opera e dato avvio a questo studio.

Al Restauratore Massimiliano Leuthenmayr disponibile nel recuperare i documenti del restauro del Compianto su cui molti anni fa è intervenuto e a raccontarmi i segreti di questo affascinante mestiere.

Un grazie speciale, ai sacerdoti di Sarmego, Don Dorino Sandrin e Don Giuseppe e al Sig. Giuseppe Conocarpo che con grande pazienza mi hanno appoggiato in questo studio e aiutato a scoprire la storia di quest'opera e della Parrocchia.

Al Dr. Enrico Fiorin e al Prof.re Renzo Ganzerla per le analisi scientifiche, alla Prof.ssa Stefania Sartori e Prof.ssa Giovanna Pelizzari per il loro aiuto e ascolto, per la Prof.ssa Roberta Gasparini per lo studio delle analisi biologiche.

Un ringraziamento al Geom. Massimo Rigoni per il lavoro compiuto con il Metal Detector.

Al Direttore dell'Ufficio Beni Culturali di Vicenza, Mons. Francesco Gasparini, alla Dott.ssa Silvia Donello, Responsabile del Centro di Documentazione e Catalogo Beni Culturali ecclesiastici, al Mons. Antonio Marangoni Direttore dell' Archivio storico di Vicenza e agli archivisti per il reperimento della documentazione storica.

Al Dr. Giuseppe Muscardini, fortunatamente incontrato nella Biblioteca dei Musei Civici di Arte Antica di Ferrara, per la sua cordialità e disponibilità nel ritrovamento dei testi necessari per il proseguimento di questo elaborato.

Un grazie al Museo di Cà Rezzonico di Venezia, ai parrocchiani di Sarmego, a Luca e Daniele Dal Maso, agli archivisti dell'Archivio di Vicenza che con aiuto concreto si sono resi disponibili a far in modo che questo progetto si compisse.

Alla mia famiglia, sempre partecipe in questa mia passione, a mia sorella Marta per avermi trasmesso la sete verso l'arte e ad Andrea, con cui condivido ogni giorno il mio viaggio, ricco di asperità e grandi soddisfazioni!

All'istituto IVBC, alla Segreteria, ai Professori e specialmente ai miei compagni, con i quali ho condiviso questo percorso di formazione e crescita personale con grande entusiasmo e passione!

Bibliografia:

A. BACCHI E L. GIACOMELLI (a cura di), *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra di Trento, Trento 2008.

A.M. VISSER TRAVAGLI (a cura di) *Guido Mazzoni. Il Compianto sul Cristo morto nella Chiesa del Gesu' a Ferrara - L'opera e il restauro -*, Casa ed. Centro Di, Firenze, aprile 2003.

C.BUCARI, P.CASALI, A. LANARI, *Chimica per l'arte*, Ozzano dell'Emilia, Officine Grafiche Calderini S.p.a., 2005.

D. FODARO, *Bozzetti. Modelli e sculture in terracotta: tecniche, analisi, conservazione*, in "Progetto Restauro", n.32/2004, pg. 2-12.

F. CAROLLO, *Grumolo delle Abbadesse il riso, le risaie e la vita intorno*, Sandrigo, Artigrafiche Urbani, 2005.

F. e G. LANZI, *Santi e Patroni, come riconoscerli nell'arte e nelle immagini popolari*, Jaka Book Spa, Milano, 2013.

F. ZERI, *Mantegna – Morte della Madonna-*, Bologna, Poligrafici Calderara, 1999.

G.ARDINGHI, *Le Abbadesse di Grumolo*, Sandrigo, Artigrafiche Urbani, 2002.

G. BONSANTI E F. PICCININI, *Emozioni in terracotta, Guido Mazzoni - Antonio Begarelli, sculture del Rinascimento emiliano*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore S.p.a., 2009.

G. FRANCESCHINI, *Cronache vicentine. Il tempietto romanico di Santa Maria Etiopessa - Un affresco del Montagna - Una terracotta del quattrocento - Il codice miniato di un umanista vicentino*, Vol. LXXIX, n. 470, p. 119.

G.GENTILINI, *Un busto all'antica del Riccio e alcuni appunti sulla scultura in terracotta a Padova tra Quattro e Cinquecento*, in "Nuovi Studi", I (1996), 1, pp.29-46.

G. SEGATO, *Sarmego - notizie storico descrittive-*, a cura della fabbrica, 1935.

I.CAPITANIO I., *I capitelli, le chiese, gli oratori e le ville del Comune di Grumolo delle Abbadesse, guida eco-turistica del territorio*, vol.3, Marostica, Centro copie a zero, 16 settembre 2010.

M.G.VACCARI (a cura di), *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*, Firenze, Centro Di, 1996.

Locandina: *Illustrazione dell'opera d'arte "Compianto di Cristo morto" e delle recenti vicende del suo restauro* (dai discorsi di Mons. Tullio Motterle e del Dott. Vittorio Sgarbi tenuti in Cattedrale di Vicenza la sera del 7.12.1982).

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI, OPD E LAB. DI RESTAURO, *Restauro di una terracotta del Quattrocento-il Compianto di Giacomo Cozzarelli*, ed. Panini, 1984.

P.GIBELLINI, (a cura di), *Pagine sull'arte*, Milano, Electa, 1986.

P. SMIDERLE, *Quarantanni di storia a Sarmego 1955-1994*, Sarmego, 2 Gennaio 2003.

S. GUGLIELMINO, H. GROSSER, *Il sistema letterario 2000, Testi del Duecento e del Trecento*, Milano, Principato, 2000.

T. MOTTERLE (a cura di), *Oggetti Sacri del secolo XVI nella Diocesi di Vicenza, catalogo della mostra - saggi critici e schede di: L. Alberton, V. Da Sesso, F. Barbieri, G. Barioli, F. Brunello, M. Dalla Via, D. Davanzo Poli, A. Gruber, G. Mariacher, R. Piva, G. Pizzati, V. Roetta, V. Sgarbi, A. Verlatto*, Milano, Electa ed., 1980.

Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 26 giugno – 14 novembre 1976, Milano, Electa 1976.

Per il restauro del 1981: documenti consultati nei laboratori di restauro di Illasi e Venezia per concessione del restauratore Massimiliano Leuthenmayr.

Sitografia:

- <http://www.treccani.it>
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/de-bardi-giovanni-di-antonio-minelli \(Enciclopedia-Italiana\), alla voce *Giovanni di Antonio Minelli*](http://www.treccani.it/enciclopedia/de-bardi-giovanni-di-antonio-minelli_(Enciclopedia-Italiana),_alla_voce_Giovanni_di_Antonio_Minelli)
- [http://it.wikipedia.org/wiki/Compianto sul Cristo morto](http://it.wikipedia.org/wiki/Compianto_sul_Cristo_morto) alla voce *Compianti sul Cristo morto*
- www.culturacattolica.it alla voce *Compianti in terracotta quattrocenteschi*
- [http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/web/File/FDMuseo/In sula Fulcheria/26/IF n 261996 C Corradi Galgano La formazione artistica di Agostino de Fondulis138.pdf](http://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/web/File/FDMuseo/In_sula_Fulcheria/26/IF_n_261996_C_Corradi_Galgano_La_formazione_artistica_di_Agostino_de_Fondulis138.pdf)