



ISTITUTO VENETO PER I BENI CULTURALI

CORSO PER TECNICO DEL RESTAURO
DI BENI CULTURALI

CORSO CODICE 463/3/949/2016
APPROVATO DALLA REGIONE VENETO
CON DGR 949 DEL 22.06.2016

***IL MITO DI BACCO
IN UN GESSO VENEZIANO NEOCLASSICO***

***Ricerca iconografica, Studio del materiale costitutivo, Intervento di
restauro***

TOMO II

Isotta Farnea

Relatrice
Prof.ssa Giovanna Pellizzari

Correlatrice
Prof.ssa Laura Martini

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

INDICE

Introduzione.....	3
CAPITOLO 1.....	4
ICONOGRAFIA DEL MITO DI BACCO	4
1.1 Descrizione dell'opera secondo il metodo Panofsky.....	4
1.2 Ricerca storico/artistica del tema rappresentato nel rilievo attraverso confronti iconografici.....	8
1.3 Il mito di Antinoo, canone romano e fonte d'ispirazione.....	15
1.4 Il mito di Dioniso e Bacco.....	16
1.5 Il Bacchanale	17
1.6 Menadi e Baccanti	18
1.7 Menadi sacerdotali e Menadi danzanti	21
1.8 Gli attributi delle Menadi: il sacro Tirso e gli strumenti musicali	22
1.9 Il sacrificio.....	23
CAPITOLO 2.....	25
IL CONTESTO ARTISTICO TRA SETTECENTO E OTTOCENTO	25
2.1 Ipotesi sulla collocazione originale e sulla datazione storica dell'opera.....	25
2.2 Il Neoclassicismo	27
2.3 l'Istituzione accademica a Venezia, gli artisti che vi si sono formati e il rapporto di Canova con l'arte del suo tempo	31
2.4 Opere di Canova a confronto.....	46
2.4 Collezioni private del '500 al Museo Archeologico.....	50
CAPITOLO 3.....	53
FASI INTERVENTO DI RESTAURO	53
3.1 Fissaggio preliminare	53
3.2 Pulitura	54
3.3 Consolidamento.....	61
3.4 Stuccature e integrazioni	64
3.5 Ritocco pittorico	67
3.6 Collocazione finale dell'opera.....	68
3.7 Il progetto d'intervento per la ricollocazione della Menade	69
Conclusioni e Ringraziamenti	70
Bibliografia.....	71
Documentazione grafica e fotografica di tutte le fasi dell'intervento di restauro	72
Schede tecniche dei prodotti.....	102

Introduzione

Il presente elaborato ha come oggetto l'intervento di restauro condotto su di un rilievo in gesso che si trova, oggi, in un antico palazzo veneziano. L'opera si presentava a noi in un compromesso stato di conservazione, probabilmente a causa di un degrado accelerato provocato dai fattori ambientali.

Il gesso era privo di documentazione allegata e non è stato possibile rintracciare il precedente proprietario, di conseguenza, la paternità, la funzione decorativa e la collocazione originale sono tutt'oggi sconosciute. Il degrado ha eliminato, in parte, dettagli che avrebbero aiutato il riconoscimento di elementi utili al completamento delle informazioni mancanti.

La prima parte della tesi si sofferma sull'identificazione del soggetto, successivamente sulla ricerca storico/artistica del tema rappresentato, attraverso confronti iconografici, per concludere sulle ipotesi della datazione storica e della destinazione d'uso di quest'opera.

Il capitolo due, in particolare, si sofferma sullo studio dell'ambiente artistico veneziano in riferimento ad una prima ipotesi che il rilievo sia prova di un giovane studente dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia.

La seconda parte dell'elaborato tratta invece dell'intervento di restauro condotto assieme alla mia collega Luna Zanella, nel quale vengono descritte, una per una, tutte le fasi operative eseguite sul gesso. Viene allegata tutta la documentazione grafica e fotografica dell'intervento.

Il rilievo è stato affidato alle nostre cure con immensa generosità e disponibilità da parte dei proprietari che per motivi di privacy hanno richiesto l'anonimato. La conservazione di quest'opera ci è stata assegnata affidandosi all'abilità e alla competenza dell'operatore, indipendentemente dalla corretta scelta del metodo di pulitura.

Siamo grate per l'opportunità e la fiducia che hanno riposto in noi la committenza e i professori dell'Istituto Veneto per i Beni Culturali.

CAPITOLO 1

ICONOGRAFIA DEL MITO DI BACCO

1.1 Descrizione dell'opera secondo il metodo Panofsky¹

Ho deciso di utilizzare il metodo Panofsky nell'individuazione del tema consueto perché ritengo sia un metodo semplice per chi, come me, si approcci per la prima volta alla ricerca iconografica. L'opera presenta un soggetto particolare ma molto rappresentato nelle arti figurative nella storia dell'arte. È stato oggetto di un profondo studio e uno strumento per potermi esercitare nell'identificazione del tema rappresentato attraverso la ricerca iconografica. Per effettuare una corretta ricerca storico-artistica ho studiato le tradizioni dell'epoca di cui fa parte l'opera, ho confrontato alcune rappresentazioni simili nelle immagini dei testi, giustificato l'interpretazione iconografica con un certo numero di fonti e ho ricercato sempre la maggior oggettività possibile.

Descrizione dell'opera grado pre-iconografico

Nella rappresentazione (fig.1) ci sono quattro uomini, nove donne, un bambino, una ragazza per un totale di 15 personaggi, escludendo l'unico animale rappresentato. Da sinistra verso destra troviamo un uomo completamente nudo, senza più la testa, nel braccio sinistra tiene un oggetto di forma circolare. Davanti a lui un bambino e un uomo si girano nella sua direzione. Il bambino con la mano sinistra tiene fermo l'animale. L'uomo porta una barba corta, non è nudo, come il primo descritto, ma indossa una tunica leggera a braccia scoperte, entrambe le mani tengono qualcosa e ha il capo cinto da una corona vegetale.

Tra i due uomini, si scorge una donna di schiena, con i capelli raccolti in maniera scomposta che tiene dei piatti musicali con entrambe le mani. Una bambina, che sembra essere appena adolescente, indossa una lunga tunica, ha i capelli sciolti sulle spalle e trattiene l'animale con una corda intorno al braccio destro, in mano tiene un oggetto di forma quadrata.

¹ Erwin Panofsky fu uno storico dell'arte tedesco. Nei suoi *Studi di iconologia* del 1939, editi in Italia nel 1962, Panofsky indica tre gradi d'interpretazione di un'opera d'arte: pre-iconografico, iconografico e iconologico. Il primo grado descrive la scena che si sta osservando. Il secondo grado determina il tema ufficialmente conosciuto. Il terzo grado tiene conto del background culturale della persona interpretante e non è mai del tutto esente alla soggettività.

Proseguendo, sempre da sinistra verso destra, troviamo due donne sullo sfondo, con i capelli raccolti e una corona vegetale sul capo, le vesti sono leggere e le braccia scoperte. La prima tiene un bastone sormontato da una pigna, la seconda, contornata da un velo, tiene con entrambe le mani una torcia. La figura seguente spicca per dimensioni e centralità, è un uomo con una lunga barba, indossa una lunga tunica che gli copre tutto il corpo lasciando scoperte solo le mani e il volto.

Anche la testa è coperta dal manto e porta una corona vegetale sopra la testa. Con la mano sinistra tiene un bastone sormontato da una pigna, con la mano destra tiene un piatto a raggi con il quale sembra alimentare un fuoco.

Dietro una bassa struttura di pietra sopra la quale si sprigiona del fumo, c'è un uomo con la barba più corta, indossa una veste leggera ma anch'esso ha il capo coperto da un velo e una corona di foglie. Sorregge qualcosa con entrambe le mani nel gesto di offrirlo.

Il busto di una divinità si trova sopra un alto pilastro, di profilo, ha sembianze delicate ma maschili, senza barba. Tra gli elaborati riccioli dei capelli porta una corona vegetale e floreale con un nastro finale che ricade sulla spalla. L'immagine lavorata sulla struttura lapidea riprende lo stesso oggetto dietro il busto della divinità, sembrerebbe una spada con una doppia elsa, sormontata da una pigna con una ciocca di tessuto annodata.

La figura inginocchiata davanti al basamento sembra una figura femminile ma diversamente vestita, con una veste lunga e pesante fino alle caviglie e con il capo coperto, forse con funzione celebrativa. Tiene con una mano una brocca e con l'altra un piatto nell'atto di versare. Sullo sfondo tre donne indossano vesti leggere quasi inesistenti, danzano incorniciate da veli e una di loro tiene uno strumento musicale di forma circolare con una mano, nell'intento di percuoterlo con l'altra.

La donna in primo piano danza in punta di piedi e la gamba sinistra alzata, con la mano destra mancante tiene una torcia. Poco vestita, con una veste leggera stretta in vita da una cintura che asseconda l'arioso movimento della danza lasciando intravedere delle nudità attraverso un girocollo chiuso da una fibbia. La massa scomposta di capelli è raccolta in una coda alta e la bocca aperta conferisce maggiore intensità all'espressione.

Dietro di lei un altro bastone sormontato da una pigna. L'ultima figura che chiude la scena è un'altra donna, più piccola di dimensioni, con i capelli sciolti lascia scoperto il busto ricoprendo solamente le parti intime con un panneggio. Sorregge con il braccio sinistro un velo che le passa dietro la testa e ricade sul braccio destro teso. L'intera rappresentazione si svolge su uno sfondo liscio, senza paesaggio.

Descrizione dell'opera grado iconografico

La scena rappresenta *il Sacrificio all'erma² di Bacco e un tiaso notturno*.

La composizione nel rilievo si può essenzialmente suddividere in tre episodi: un corteo sacrificale a sinistra, il sacrificio alla divinità al centro e un corteo di Menadi danzanti a destra. La scena trasmette una sensazione di festosità mista alla solennità del rito religioso, il ritmo è scandito dall'alternanza di figure immobili che avanzano in processione e figure in movimento che incessantemente danzano.

Da sinistra verso destra l'uomo completamente nudo ci perviene senza più la testa, capiamo il sesso dalla sua nudità ma non ci è concesso di avanzare ulteriori ipotesi data la perdita di dati necessari all'identificazione completa. Il recipiente di forma circolare che tiene in mano potrebbe essere un otre di vino o un cesto contenente erbe per il sacrificio, elementi quasi sempre presenti nelle scene di culto bacchico.

Il bambino con la mano sinistra tiene fermo l'animale, un agnello o un caprone sacrificale. L'animale in questo contesto ci fornisce la chiara indicazione del significato sacrificale della rappresentazione. Tutti i bastoni sormontati da pigne all'interno della composizione sono i tipici tirsi, legati al culto della divinità e attributo caratteristico del suo tiaso.

Le Menadi danzanti vestono tutte con leggeri chitoni tranne la Menade sacerdotale, inginocchiata davanti al pilastro mentre tiene in mano una oinochè intenta a versare un liquido, probabilmente vino. Il gran sacerdote indossa una toga ed in mano tiene una patera³ dalle vesti dell'uomo che gli sta accanto è possibile affermare che anch'esso sia un sacerdote, probabilmente con funzione minore.

La fiaccole indicano la natura notturna del rito, oltre come fonte d'illuminazione, può servire anche ad accendere il fuoco sull'altare scarificale per il sacrificio dell'animale e per cuocerne le carni. L'ara riprende uno dei maggiori attributi distintivi del dio. Il busto, protagonista della scena e che attrae la nostra attenzione, rappresenta la divinità Dioniso/Bacco ed è collocato sopra un alto pilastro.

Nella scena sono presenti due tipologie di strumenti: i cimbali, simile ai nostri piatti, costituiti da due dischi di bronzo fortemente bombati che venivano ritmicamente battuti uno contro l'altro e il timpano, costituito da cerchio di legno o di bronzo sul quale veniva tesa una pelle d'asino o di bue. Comunemente battuto con la mano come ancora si fa con il tamburello a cui somiglia moltissimo anche per l'aggiunta di cimbolini e sonagli.

² Scultura su pilastro, raffigurante una testa umana e l'inizio del busto.

³ Vaso in metallo o terracotta con vasca poco profonda e ampia. A volte ombelicato, con una protuberanza sporgente al centro. Questa rientranza del fondo serviva a facilitarne la presa.

Si è ipotizzata la presenza di un terzo strumento musicale, che il degrado ha reso difficile certificarne la corrispondenza. Si tratterebbe dei crotali, che corrispondono alle moderne nacchere e venivano usati anch'essi per scandire il tempo nelle danze. Potevano essere di legno ed era costituito da due parti, legate insieme da un anello o una cordicella, che oscillavano e battevano liberamente tra loro. Le due figure che più difficilmente si riescono a identificare sono l'uomo con la barba corta che indossa una corta tunica e la ragazza adolescente che trascina l'agnello al sacrificio.⁴

Descrizione dell'opera grado iconologico

Non è possibile descrivere il grado iconologico in quanto non possediamo sufficienti informazioni sulla datazione precisa, la collocazione originale, la committenza, ecc

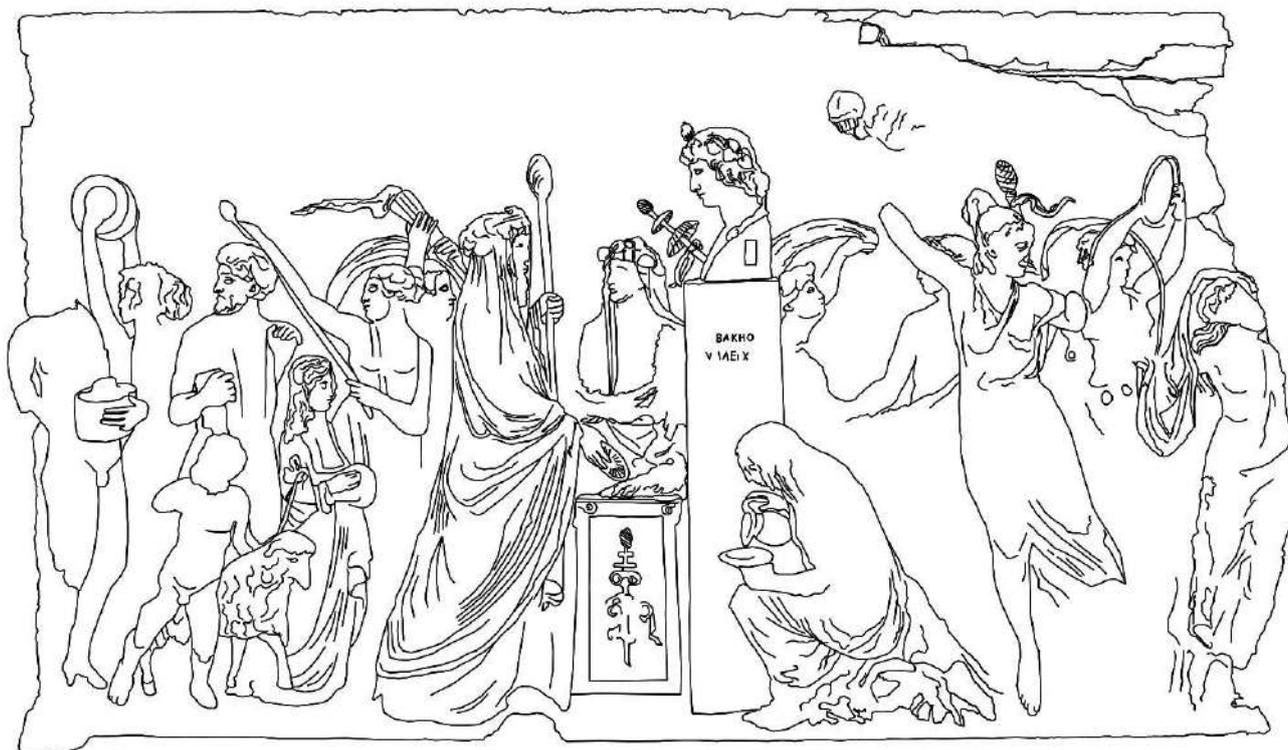


Fig. 1 – Rilievo in gesso. Il mito di Bacco

⁴ Vedi tavola attributi n.8

1.2 Ricerca storico/artistica del tema rappresentato nel rilievo attraverso confronti iconografici

Le rappresentazioni di personaggi mitici si ripetono negli autori di ogni epoca. Questo soggetto fu ripreso frequentemente dagli artisti del Rinascimento e da quelli moderni.

I testi di riferimento per la ricerca iconografica sono stati prevalentemente due. Fin da subito, la consultazione si è indirizzata sui maggiori testi in circolazione dai quali gli artisti del passato hanno fin da sempre tratto ispirazione.

Il primo è *Le metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone, che tratta del tema delle metamorfosi e attraverso quest'opera si sono resi celebri e trasmessi al futuro numerosissimi racconti mitologici dell'antichità greca e romana. Il secondo testo è *Le immagini degli Dei degli Antichi* di Vincenzo Cartari, uno dei testi di mitologia più interessanti del Cinquecento che rappresenta una lunga tradizione mitografica. Il suo apporto alla cultura emblematica figurativa del '500 è fondamentale ed è grazie al suo contributo se è possibile ricostruire il linguaggio figurativo presente nei cicli pittorici e nel restauro, nelle composizioni allegoriche e nei simboli. E' conosciuto come tutti gli artisti, nelle diverse epoche, traevano ispirazione prevalentemente da questi due testi mitologici.

La divinità di Bacco è legata a diversi miti, oltre a quelli elencati di seguito, come quello della sua sposa Arianna (fig.2; fig.7), quello con il re Mida, o quello dei marinai di Acete, ma è stato scelto di trascrivere solamente i versi più significativi nei quali sono state riscontrate maggiori similitudini con l'opera in esame.

Dalle *Metamorfosi* di Ovidio:

“Il canto avrebbe avuto il potere di infiacchire ogni arma ma, a contrastare il suono della cetra, si levò un clamore immenso prodotto dai flauti frigi, dal corno ricurvo, dai timpani, dagli incitamenti e dagli ululati in onore di Bacco”- “Dapprima le Menadi si accanirono sugli (...) poi con le mani insanguinate si gettarono in massa su Orfeo stesso (...). Si scagliarono sul vate, bersagliandolo coi tirsi ricoperti di verdi fronde, che non erano certo fatti per questo impiego.”⁵

“Arriva Libero.⁶ Le campagne sono piene di festosa eccitazione e risuonano di grida. Una gran folla si precipita attratta dai riti ignoti: vi sono uomini, donne anziane e giovani (...). E Penteo li apostrofa: (...) quale follia ha inebetito le vostre menti? Hanno tanto potere i bronzi tra loro percossi e la tibia arcuata e i magici inganni? E' possibile che coloro che non si sono lasciati intimorire da (...) ora si lascino dominare da voci effeminate, da deliri provocati dal vino, da schiere di scostumati e da vani suoni di

⁵ P. O. Nasone, *Le Metamorfosi, il mito di Bacco e Orfeo*, Libro XI in Volume I, Milano, Rizzoli, 1994, pg. 629, 631, (vv. 85-145)

⁶ Bacco, l'epiteto latino che significa “libero” è da connettere con quello greco “lieo”, cioè “liberatore” dove il riferimento è alla capacità del vino di liberare l'animo dall'affanno

timpano? (...) e che lo stesso fate anche voi (...) a cui competerebbe prendere in mano le armi e non i tirsi e coprire il capo con l'elmo, non con una corona di frasche?" - "Quanto a lui, il dio, con la fronte incoronata di grappoli d'uva, agitava l'asta rivestita di pampini (...)" - "Rese caute da tali esempi, le donne tebane frequentano assiduamente i tali riti e tributano culto ai sacri altari, bruciandovi incenso"⁷

"Il sacerdote aveva indotto un giorno di festa e aveva ordinato che padrone e ancelle, tralasciati i loro soliti lavori, si rivestissero di una pelle, liberassero i capelli dalle fasce imponendovi delle corone e prendessero in mano i tirsi ornati di fronde (...) mentre spargevano incenso si rivolgevano a Bacco chiamandolo Bromio e Lileo, invocando lui, figlio del fuoco, lui nato due volte, lui il solo che potesse vantare due madri. (...) Il tuo corteo è formato dalle Baccanti e da Satiri e da quel vecchio⁸ in preda all'ebbrezza che si sostiene tremante su un bastone e mal si regge in groppa a un curvo asinello. Dovunque ti presenti ti accolgono voci festanti di giovinetti e di donne, accompagnate dal frastuono dei timpani percossi dalle mani, dal suono dei concavi bronzi e da quello dei lunghi flauti di bosso." - "ma ecco improvvisamente dei timpani che nessuno può scorgere rimbombano con le loro voci rauche, accompagnati dal suono della tibia ricurva e dal tintinnio dei bronzi (...) i telai cominciano a germogliare e le tele, ad essi appese, prendono l'aspetto di cascate d'edera; alcune diventano delle viti e i fili si mutano in tralci; dall'ordito spuntano pampini".⁹



Fig. 2 - Il Trionfo di Bacco e Arianna. Volta affrescata di Annibale Carracci, tripudio di miti greci tratti dalle Metamorfosi di Ovidio.

⁷ P. O. Nasone, Le Metamorfosi, il mito di Bacco e Penteo, Libro III in Volume I, pg. 201, 212, 217, (vv. 259-315; 565-691)

⁸ Il saggio satiro Sileno, l'educatore di Dioniso giovinetto. Lo si vede spesso far parte del tiaso dionisiaco.

⁹ P. O. Nasone, Le Metamorfosi, il mito di Bacco e delle Mineidi, Libro IV in Volume I, pg. 219, 247, (vv. 7-31;390-397)

Ovidio comincia con il spiegare l'offerta di foccaccette dolci dette *liba* come usanza nei riti della festa di Bacco¹⁰. Il nome *liba* deriva dal latino, come altri termini come *libamen* o *libatio* che si riferiscono alle offerte sacre in generale. Fu Bacco che insegnò agli uomini ad accendere fuochi sugli altari e ad onorare gli dei con offerte solenni. Una serie di dipinti disposti intorno ad una camera in un palazzo patrizio a Firenze raffigurano il contributo di Bacco alla civiltà umana con la scoperta del miele. In particolare, la scoperta del miele di Pietro di Cosimo (fig.3) mostra come Bacco è caratterizzato da una vite che si attorciglia intorno a un piccolo ramo d'albero, attributo tipico di Bacco nella statuaria classica. Un gruppo numeroso è intento a produrre un rumore assordante, l'uso di strumenti per impedire allo sciame di api di vagare è stato descritto da poeti e naturalisti classici. Tuttavia Piero di Cosimo interpreta la scena di Ovidio in maniera personale, la sua versione differisce dalle altre processioni bacchiche perché non raffigura il corteo del dio come una moltitudine di devoti in estasi. Ovidio immagina, come altri artisti hanno rappresentato i riti di Bacco, gli strumenti come cimbali da cerimonia. Le due donne, che in qualsiasi bacchanale dovrebbero essere menadi agili e dissolute, guidano per mano un satiro bambino e portano un gran vaso. Egli sottolinea l'espedito, comune nella pittura rinascimentale, di dividere lo sfondo del paesaggio in due metà di carattere simbolicamente contrastante. La metà sinistra rappresenta un tiaso in processione calmo e tranquillo, a destra invece il tiaso si snoda in danze sfrenate¹¹.



Fig. 3 - Bacco e la scoperta del miele. Piero di Cosimo.

¹⁰ P. O. Nasone, *I Fasti*, Libro III, vv. 725 sgg.

¹¹ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2017, pg. 75-84

Dalle immagini delli Dei de gl'Antichi di Vincenzo Cartari:

“(...) fu celebre il nome suo appresso de gli antichi, quanto perche fu creduto ritrovatore del vino, e che innanzi à tutti gli altri ne havesse mostrato l'uso à mortali, onde come Dio l'adorarono poi, ne Baccho solamente, ma Dionisio anchora, e Libero Padre lo chiamarono, e Leneo, Lio lo dissero, esprimendo in lui con diversi cognomi gli effetti che fa in noi il vino, come mostrerò secondo che verrà à proposito in disegnando la sua imagine, che fu da gli antichi rappresentata in molti simulacri, et in diverse statoe, quando ad un modo, e quando ad altro: percioche la fecero talhora in forma di tenero fanciullo, talhora di feroce giovane, e talhora di debole vecchio, nuda alle volte, et alle volte vestita, e quando con carro, e quando senza. Onde Filostrato scrive nella tavola, ch'ei fa di Ariadna, che molti sono i modi da fare conoscere Baccho per chi lo dipinge, o scolpisce.”- “(...) facendolo nudo volevano dire ch'el vino, e la ubbriachezza spesso scuopre quello che tenuto fu prima occulto con non poca diligenza: onde come per proverbio fu detto già che la verità sta nel vino. (...) Et il medesimo significava la staoa di costui fatta in forma di vecchio con il capo calvo, e quasi tutto pelato: oltre che mostrava anchora che'l troppo bere affretta la vecchiaia, e che in questa età beono assai gli huomini.(...) Onde perche il vino riscalda, dicesi che fu fatta la imagine di Baccho per lo più di giovine senza barba, allegro, e giocondo”.



Fig. 4 – Nicolas Poussin. *The Triumph of Bacchus*. 1635-1636

“Da che venne che fecero gli antichi così Baccho capo, e guida delle Muse, come Apollo. E non meno furono già coronati i Poeti di hederà consecrata à Baccho, che di Lauro pianta di Apollo. Onde, finsero le favole, che fosse allevato Baccho dalle Musa in Nisa, luogo piacevöllissimo dell'Arabia, dal quale fu poi detto Dionisio.”

“Leggesi appresso di Diodoro, che in due modi furono fatte le statoe di Baccho, et era l'una assai severa con barba lunga, e l'altra bella di faccia allegra, delicata, e giovane. (...) Macrobio, il quale, come ho già detto altre volte, vuole che per tutti i Dei siano intese le virtù del Sole, intendendo pur'anco il medesimo di Baccho dice, che fu la sua imagine fatta alle volte di fanciullo, alle volte di giovine, hora di huomo con barba che sia giunto già alla età perfetta, et hora di vecchio, perche tutte queste diverse età si veggono nel Sole.”

“(...) onde quelli tutti, che quasi sempre erano con lui, come femine ardite, e feroci, diverse vaghe Ninfe, sileni, satiri, silvani, et altri simili, li quali, come scrive Strabone, erano ministri, et seguaci di Baccho, (...) lo seguitavano gridando con voci liete, come si legge appresso di Catullo: Andavano scotendo i verdi Thirsi alcuni (...) Chi precoteva con le aperte palme I risonanti timpani, o con verghe Di rame facea lieve, e piccol suono. (...) Questi erano quasi tutti misteri di Baccho, e cerimonie che usavano nelle sue feste; le quali da principio furono celebrate con pompa tale. Era portata innanzi un'anfora di vino con rami di vite, e la seguitava chi si traheva dietro un capro: poi veniva chi portava una cesta di noci (...)”



Fig. 5 - Luca Giordano. *The Triumph of Bacchus with Ariadne*. 1682 ca.

“Che Baccho poi havesse le chiome lunghe lo mostra Seneca quando cosi dice: Senza vergogna sparge i lunghi crini Baccho lascivo, e molle, e lievi Thirsi Porta scotendo con tremante mano.”

“Ma ritornando alla veste di Baccho, dicono ch'ella era di donna, perche il troppo bere debilita le forze, e fa l'huomo molle, et enirvato come femina. Onde Pausania scrive, che appresso de gli Elei nell'arca di Cipselo era intagliato Baccho con la barba, con veste lunga giù infino à terra (...). Leggesi anchora che fu detto Baccho Bassareo da certa sorte di veste lunga, ch'egli usava, e che usarono parimente i Sacerdoti poi ne suoi sacrificij detta Bassara da certo luoco della Lidia (...).”

“(...) le Bacche sue seguaci, le quali per ciò furono parimente dette Bassare, e Menade etiandio furono chiamate, che significa pazze, e furiose, perche nelle sue feste andavano co capei sparsi, e co Thirsi in mano, facendo alti da forsennate, per rappresentare ciò che fecero quelle stesse, che andarono con Baccho gia da principio, quando mostrandosi tutto lascivo egli hebbe seco quasi un'essercito di valorose femine, per opra delle quali, mentre che scorreva tutto il mondo, oppresse alcuni Re. Ne solamente delle pelle delle Volpi si vestivano quelle femine, ma delle Pantere anchora per lo più, e delle Tigri, portando in mano il Thirso, e spargendo le chiome al vento, le quali cingevano anco alle volte con ghirlande di Hedera, et alle volte di bianca Pioppa, perche fu questa creduta arbore infernale, e che nata fosse su le ripe di Acheronte, e per ciò la dettero gli antichi alle ministre di Baccho, perche tennero lui parimente per Dio d'inferno”



Fig. 6 - Baccanale in onore di Pan. Sebastiano Ricci. 1716 ca.

“(…) lo describe Claudiano dicendo: Vien Baccho allegro, coronato, e cinto D'Hedera trionfal, à cui le spalle Cuopre d'Hircana Tigre horrida pelle, Egli di vin poi madido col Thirso Ferma le piante, e si nel gir s'aita. E questo che quì dice Claudiano del Thirso hanno detto altri della ferola, che Baccho con essa si va sostenendo in piè, e l'hanno posta in mano à tutti quelli che vanno con lui.”

“Et à ragione fu sua pianta la vite, come quella che piu si confa con lui di alcuna altra, perche se Baccho mostra il vino spremuto dalle uve, che nascono dalle viti, che altro si puo dare à costui che piu gli sia proprio della vite?”

“Hanno anchora gli antichi dato à questo Dio la inventione delle ghirlande secondo Plinio, il quale dice ch'ei fu il primo che se ne facesse di Hedera. (...) Questa pianta fu data à Baccho per molte ragioni, come ne hanno scritto molti. Festo vuole che ciò fosse, perche egli è così giovane sempre, come quella è sempre verde: overo perche, come ella lega tutto ciò à che si appiglia, così il vino lega le humane menti (...)”

“(…) oltre che delle medesime gli adornavano gli antichi il carro, lo scudo, le haste, e gli altari: e gli facevano anco poi ghirlande col narcisso alle volte, et alle volte con molti altri diversi fiori, come lo descrivono i Poeti (...)”

“Imperochè si legge che Pentheo Re di Thebe fu sprezzatore di Baccho, e delle sue cerimonie, ne voleva che fossero celebrate in modo alcuno di che egli così si vendicò, che alla madre di lui, et alle altre femine, che celebravano le feste Bacchanali, lo fece parere un giovenco, overo un cinghiale, come dice Ovidio, che venuto fosse à turbare le sacre cerimonie: onde gli furono intorno subito tutte, e lo squarciarono in pezzi (...)”.

“Apollodoro scrive, che Giove mutò Baccho ancor fanciullino in capretto per nascondarlo da Giunone, e che lo mandò per Mercurio alle Ninfe à nudrire; e perciò fu il Capro poi sempre vittima molto grata a Baccho: o pure fu forse perche questa bestia è grandemente nocevole alle viti.”¹²



Fig.7 - Triumph of Silenus, Bacchus and Ariadne. The Four Seasons. William Hamilton. 1770

¹² V. Cartari, Immagini delli Dei de gl' Antichi, Milano, Luni Editrice, 2015, pg. 217-247

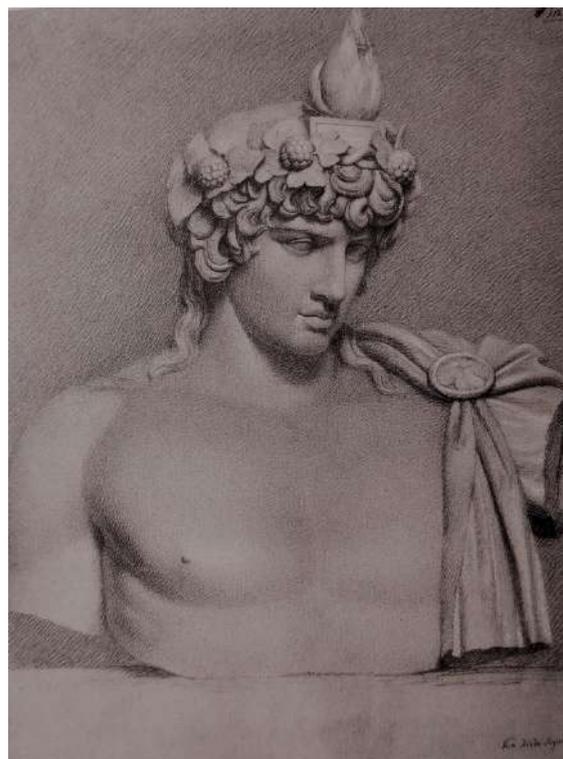
1.3 Il mito di Antinoo, canone romano e fonte d'ispirazione

Osservando con attenzione l'erma di Bacco e confrontando l'immagine con la statuaria antica si è pensato avesse una forte ispirazione di carattere romano. Le sembianze del volto del dio ricorderebbero quelle del giovane Antinoo, amante dell'imperatore Adriano (fig.8). Si tratta esclusivamente di un'ipotesi e non è stata trovata alcuna fonte che lo accerti ma Antinoo è stato un soggetto copiato infinitamente e lo conferma la ricerca iconografica nelle pagine seguenti.

Antinoo era il bellissimo fanciullo del quale l'imperatore Adriano si innamorò perdutamente. Il giovane restò al fianco di Adriano e lo seguì in tutti i suoi viaggi, durante uno dei quali, quello in Egitto, morì affogato nelle acque del Nilo. Colto dalla disperazione e straziato dal dolore per la perdita dell'amato ne fece riprodurre le fattezze in ogni parte del mondo. Antinoo fu ritratto su monete, gioielli, sculture e rilievi che lo ritraevano nei panni di Apollo, Osiride, Dioniso, ecc. Questa serie infinita di riproduzioni della figura di Antinoo ha dato origine ad un mito di "bellezza ideale", un modello per l'arte antica ma anche per le future riprese.



Antinoo come Dioniso. Musei Vaticani



*G.M. Pellegrini. Testa dell'Antinoo Vaticano.
Disegno. 1816*

Fig. 8 – Modello e disegno di figura del fondo storico dell'Accademia di Venezia

1.4 Il mito di Dioniso e Bacco

Dioniso è una divinità della religione greca. Veniva identificato a Roma con il dio Bacco. Altri nomi con il quale era conosciuto in civiltà diverse era: *Fufluns*; *Liber Pater*; *Iacco* e *Bromio*. Sebbene la paternità di Zeus sia indiscussa, la maternità è oggetto di numerose interpretazioni. Si è fatto il nome di Demetra, di Io, di Lete, di Didone e anche di Persefone. La versione generalmente più conosciuta è quella che vuole come madre Semele.

Inizialmente fu un dio arcaico, legato alla linfa vitale che scorre nella vegetazione, in seguito fu identificato come dio del vino, dell'ebbrezza e dell'estasi. Il dio è solitamente rappresentato accompagnato da un corteo chiamato tiaso e composto dalle sue sacerdotesse (dette menadi o baccanti). Care al dio erano le piante della vite e dell'edera che porta solitamente intorno al capo, uno dei suoi attributi era il sacro Tirso e il kantharos¹³.



Fig. 9 - *Baccanale degli Andrii*, Tiziano Vecellio, olio su tela 1523/1526

¹³ Una coppa per bere caratterizzata da due alte anse che si estendono in altezza oltre l'orlo

1.5 Il Bacchanale

Il Bacchanale era una festività romana. Il nome deriva dai rituali dedicati a Bacco ma la sua origine è più antica, probabilmente risalente alla Magna Grecia (fig.4; fig.5; fig.6; fig.9; fig.12). La diffusione del culto di Bacco avvenne a Roma intorno, analogamente al culto di Dionisio in Grecia, dal quale deriva.

Nasceva come una festa orgiastica e si trattava di un culto riservato agli iniziati, in origine solo donne, le Baccanti. Ben presto venne in scontro con la religione ufficiale di Roma, il Senato emise una sentenza con lo scopo di sciogliere il culto attraverso la distruzione dei templi, la confisca dei beni, l'arresto dei capi e la persecuzione degli adepti. In seguito i bacchanali sopravvissero ma come feste propiziatricie in occasione della semina e della raccolta. Spesso il bacchanale coinvolgeva le popolazioni di un territorio che si riunivano e durante il quale venivano praticati sacrifici animali.

Il Bacchanale ha una partecipazione essenzialmente femminile alle cerimonie, le Menadi riproducevano ritualmente il mitico corteo che era composto anche da uomini, sileni, satiri, centauri e ninfe, cantavano, ballavano e invocavano la presenza del dio. Ebbro di vino il tiaso celebrava il dio attraverso processioni, canti e danze generalmente sfrenate ed estatiche. Un rito particolarmente violento e brutale era lo sparagmos che consisteva nel dilaniare a mani nude degli animali e mangiarne le carni crude (fig.10). I riti venivano celebrati di notte, lontano dalle città, sui monti e sulle foreste.



Fig. 10 - Dosso Dossi. *The Triumph of Bacchus*. 1513-1514

1.6 Menadi e Baccanti

Le prime rappresentazioni del tema delle Menadi si trova sui vasi greci del VI e V secolo a.C. I misteri bacchici e le figure delle Baccanti si rifanno ad una lunga tradizione letteraria greca e romana, che poi riprese piede durante il Rinascimento italiano e nelle epoche successive.

La grande diffusione del tema di Dionisio e Bacco è dimostrata proprio dalla presenza di Menadi in molte decorazioni pittoriche, dipinte su tela o ad affresco, nella statuaria, nelle gemme, nelle incisioni e nei più svariati settori dell'arte, di cui ancora oggi ce ne resta la testimonianza (fig.11). Dato il genere del loro movimento le Menadi si presentano più a rilievo e alla pittura che non alle rappresentazioni a tutto tondo.

Quando arrivò a Roma il culto di Dionisio si sovrappose a quello di Bacco e le Menadi divennero Baccanti ma, per essere più precisi, le Menadi erano le seguaci mitologiche del dio e il nome deriva dalla tradizione greca, mentre sono denominate Baccanti le donne che nella storia lo hanno venerato e deriva dalla tradizione romana. Le ritroviamo ugualmente rappresentate in arte.

Nelle città greche c'erano donne incaricate di seguire il culto del dio ed erano queste che si trasformavano in Menadi durante le feste dionisiache. Le rappresentazioni del culto erano riferite a prototipi mitici come le Ninfe di Nisa, le balie di Dionisio, che lo allevarono e lo accompagnarono nel suo viaggio sulla terra. Anche le Menadi accompagnavano Dionisio nei suoi viaggi e durante le feste si abbandonavano a danze scomposte, agitando il tirso. Erano incoronate da frasche di alloro, tralci di vite e pampini e cinte da pelli di animali. Vestite con il peplo¹⁴ con sopra la nebris¹⁵ o la pardalis¹⁶ o altri pelli animali, con in testa una corona di edera o quercia o abete. Sono questi gli attributi che marcano la differenza con le Ninfe che ne sono prive.

Le Menadi sono raffigurate sulle ceramiche e nelle sculture dell'antichità vestite di pelli animali come abbiamo già detto o indossano il sottile e corto chitone¹⁷, indumenti leggeri, trasparenti e fluttuanti in scene in cui appaiono scatenate. Seguaci del dio di cui ne celebravano il culto cantando e ballando, lo adoravano attraverso danze forsennate al suono di strumenti musicali di vari natura e al culmine dei rituali in suo onore aveva luogo il sacrificio di un capretto. Solitamente si presentano in numero più d'una e l'entusiasmo aumenta nelle funzioni sacre svolte in comune e soprattutto nella danza collettiva. Eppure ogni menade appartenente ad un coro danzante si dà all'estasi individualmente. Al contrario delle Ninfe¹⁸, ad esempio, che si prendono per le mani o per i lembi delle vesti, le menadi danzano ciascuna per conto proprio. Al culto prendono parte anche uomini di sesso maschile ma non hanno la stessa esaltazione.

¹⁴ Abito unicamente femminile dell'Antica Grecia di colore bianco. Consisteva in un panno fissato al fianco da una cintura che forma le tipiche pieghe, aperto su un lato e fermato sulla spalla da una fibula

¹⁵ Pelle del cerbiatto o del cervo

¹⁶ Pelle della pantera

¹⁷ Tunica senza maniche di stoffa leggera fermato in vita da una cintura. Si differenzia dal peplo che è chiuso sulle spalle da una fibbia.

¹⁸ Dee della religione greca



Statuette di Baccanti con strumenti musicali



Rilievo in marmo con Dioniso ebbro fra Satiri e Menadi. Museo Archeologico di Napoli



Corteo dionisiaco con satiri e menade che suona i cembali. Gemma in onice



Pompei, Villa dei misteri. Scene con danze di Baccanti. Affresco

Fig. 11 – Menadi e Baccanti raffigurate nei diversi settori dell'arte

Le Menadi vengono spesso rappresentate in gruppi da tre. Nel rilievo si contano nove baccanti se consideriamo anche la figura femminile inginocchiata nell'atto di versare la libagione, identificata come una Menade sacerdotale. Tre volte la sacra triade, tre gruppi da tre, sarebbe un'usanza nel culto delle menadi (le m. tebane in *Le Baccanti di Euripide*)

L'opera più antica che riprende il mito delle Baccanti è la tragedia greca del poeta *Euripide* intitolata *Le Baccanti* che scrisse alla corte di Archelao, re di Macedonia nel 406 a.C. circa. Nella storia di questo mito è incorporato l'iniziale rifiuto dei greci al culto del dio e tutte le donne dei potenti della Grecia che si erano opposti furono tramutate in Menadi.

Nella tragedia viene narrata la vendetta di Dioniso sulla città natale Tebe e sulla sua famiglia dopo che il sovrano Penteo suo cugino, si oppose ai riti introdotti dal dio, facendolo arrestare insieme ad alcune Menadi. Dioniso, era nato dall'unione tra Zeus e Semele, donna mortale. Il nipote della donna, Penteo, re di Tebe per invidia sparse la voce che in realtà Dioniso era nato da Semele e un uomo mortale, negando la sua discendenza divina. Per vendicarsi e dimostrare che si sbagliavano indusse una follia in tutte le donne di Tebe che fuggirono sui monti a celebrare riti in onore del dio stesso, diventando Baccanti (donne che celebrano i riti di Bacco). Ciò non fu sufficiente agli occhi di Penteo per riconoscere la natura divina di Dioniso. Così il dio aizza le Baccanti contro Penteo che si avventano su di lui facendolo a pezzi, la prima ad infierire su di lui sarà proprio la madre Agave che tornerà a Tebe con la testa del figlio credendola una testa di leone.

Le azioni e i rituali descritti nell'opera non sono un'invenzione dell'autore ma si rifanno a usanze diffuse ai tempi di Euripide. Era reale che un certo numero di donne, riunite in gruppo si appartassero sulle montagne per celebrare i riti di Dioniso. Tali forme di culto non erano certo più praticate in città come Atene ma erano ancora in uso in zone meno civilizzate. Non è un caso che tali rituali fossero soprattutto femminili, emarginate dalla vita politica e sociale della polis, spesso confinate in casa, le donne potevano in questo modo temporaneamente riacquistare la loro autonomia.



Fig. 12 - The Education of Bacchus. William-Adolphe Bouguereau. 1884. Private collection

1.7 Menadi sacerdotali e Menadi danzanti

Nella arte greca del IV sec. a.C. nascono due tipi opposti di Menadi, dei quali il primo ha influenzato fino all'epoca romana. La prima tipologia è la Menade danzatrice e la seconda è la Menade sacerdotessa. Le prime sono nella atto della danza, dell'esaltazione individuale, spesso scoperte, quasi nude, con vesti che scompostamente fluttuano; le seconde sono ferme e tranquille, con vesti lunghe, avvolte in un fitto mantello ed hanno funzione sacerdotale. Le Menadi si presentano mansuete e costumate, di una compostezza quasi statuaria, la danza sembra un'attività inusuale e compaiono anche scene di sacrificio.

Su un cratere a campana conservato a Napoli, un gruppo di Menadi celebra Dioniso, viene versata la libagione, portato un vassoio sacrificale e un caprone viene immolato sull'ara mentre altre Menadi danzano e suonano timpani e cembali. La concezione di Menadi come sacerdotesse e non come danzatrici assume qui un'evidenza particolarmente chiara.

Nella Villa dei misteri a Pompei, ad esempio, si nota che nel fregio si trova un'unica danzatrice in estasi tra le numerose addette femminili al culto: una Menade di schiena che suona i cembali al di sopra della testa. Le altre donne sono piuttosto sacerdotesse addette ai sacrifici (fig.11).

La villa dei misteri a Pompei presenta il più vasto ciclo pittorico del mondo antico finora conosciuto. All'interno della Villa un corridoio cieco da accesso al torchio delle uve e la grande cantina era fornita da due presse, una delle quali è stata costruita in legno intagliandovi una testa di capro, animale sacro a Dioniso. Nel salone adiacente alla stanza da letto nuziale i proprietari fecero dipingere la famosa megalografia dei "misteri" che da il nome alla villa e che raffigura l'iniziazione di una fanciulla ai misteri del matrimonio secondo i precetti del culto di Dioniso. Forse proprio per la gran fortuna che fecero con il vino spiega perché i proprietari scelsero di rappresentare nel fregio l'esaltazione del dio. Le ventinove figure del dipinto sono raggruppate in momenti della cerimonia sacra, dove a personaggi umani si alternano personaggi divini. Un gruppo rappresenta Dioniso da piccolo che canta un inno mentre altre sacerdotesse stanno preparando delle offerte per il rito, un dolce di campagna, l'acqua sacra e un ramoscello d'ulivo. La giovane iniziata si rifugia nel grembo di una sacerdotessa mentre viene fustigata, solo attraverso il dolore potrà dimostrare di essere ormai adulta ed essere data in sposa. Accanto, le baccanti danzano e battono i cembali nella speranza di distrarla e alleviarla dal dolore.¹⁹

¹⁹ U. Pappalardo, *Affreschi romani*, Verona, Arsenale editrice, 2013, pg. 48-50

1.8 Gli attributi delle Menadi: il sacro Tirso e gli strumenti musicali

Il Tirso o bastone di ferula era una lunga asta di legno vario, più spesso di corniolo, sulla giunta sormontato da una pigna e da una fronda di foglie. Serviva come bastone rituale. Attorno ad esso si inerpicavano edera e pampini di vite. A volte, come simbolo di consacrazione, vi erano annodate bende di lana. In mano possono avere delle fiaccole per le celebrazioni notturne. Possono portare vasellami da sacrificio o rami sacri, più rari sono, invece, i boccali e le coppe.

Durante la danza le menadi hanno solitamente in mano una serie di strumenti musicali come flauti, sonagli o cembali, e dalla metà del V sec. i timpani che provengono dal culto di Cibele²⁰. I timpani sono citati da Euripide nella scena iniziale delle Baccanti. L'unico strumento a fiato presente nelle rappresentazioni iconografiche è l'aulos²¹. Sono quindi voci ululanti in coro, strumenti a fiato e soprattutto percussioni gli elementi sonori che accompagnano i rituali orgiastici e le danze estatiche nei riti bacchici (fig.13).



Fig. 13 - *The Triumph of Bacchus*. 1826-29. Johann Friedrich Dieterich. German. Fresco

²⁰ E' un'antica divinità dell'Anatolia, dea della natura, degli animali e dei luoghi selvatici. Simboleggiava la forza creatrice e distruttrice della natura

²¹ Strumento a fiato simile a un flauto, formato da un tubo di legno con un'ancia semplice o doppia

1.9 Il sacrificio

Un altare è il luogo in cui si compie un sacrificio legato ad un rito religioso. Le persone fissarono ben presto determinati luoghi come particolarmente adatti al culto divino. Gli dei venivano onorati e invocati con preghiere, offerte, doni e sacrifici animali. Le offerte consistevano in frutta e messi o si spargevano liquidi (vino, miele, latte o acqua) sull'altare ed una parte veniva assaggiata dagli offerenti (libazione). Certi dei volevano il sacrificio solo di determinati animali: così Bacco voleva un caprone, Venere colombe, Nettuno un cavallo, ecc.

Gli animali erano condotti all'altare inghirlandate di erbe sacre e di bende di lana. Nelle religioni che vivono in modo intenso il rapporto del fedele con la natura, l'altare è spesso posto all'aperto. Se, invece, l'altare era all'interno di un tempio dedicato alla divinità, si svolgeva solo il sacrificio animale senza l'accensione di fuochi. Spesso è "dedicato", cioè legato al culto specifico di una divinità e a volte sopra o vicino sono contenuti oggetti che rappresentano il dio, come statue o amuleti.

Nei sacrifici della religione greca il corteo poteva essere guidato da una vergine detta *kanephoros* che reggeva un cesto contenente dei pani, dei chicchi di cereali o frutti, e un coltello sacrificale.

Nel rilievo, però, il rito di sacrificio viene rappresentato più simile alle usanze dei sacrifici della religione romana che a quelle della religione greca. Nella religione romana l'altare, chiamato più spesso con il termine latino *ara* è generalmente di forma quadrangolare. L'altezza, però, variava a seconda del tipo di divinità al quale è dedicato.

Nell'Antica Roma davanti al tempio veniva posta l'ara con accanto un fuoco su cui si versavano delle libagioni. Il sacrificante indossava la toga secondo il modo antico del *cintus gabinus*, ovvero con la parte della testa coperta dalla stessa (fig.14). Partecipavano al rito anche degli assistenti del sacrificante. In entrambe le religioni si eseguivano specifici rituali abbastanza simili quando si procedeva al sacrificio della vittima.



Marco Aurelio rilievo. Sacrificio



Ancient Time Roman. Costumes of All Nation. 1882



Bassorilievo romano. Sacrificio

Fig. 14 – Cintus gabinus

CAPITOLO 2

IL CONTESTO ARTISTICO TRA SETTECENTO E OTTOCENTO

2.1 Ipotesi sulla collocazione originale e sulla datazione storica dell'opera

Il rilievo sembrerebbe appartenere ad un periodo compreso tra la seconda metà del '700 e l'800, dati i tratti stilistici del tema rappresentato e dalla tecnica di lavorazione. Il Settecento fece dello stucco²² un grande alleato impiegandolo nella decorazioni d'interni. Diventò, al pari dell'elemento scultoreo, parte essenziale della progettazione d'interni. L'impasto morbido poteva essere modellato con le dita o con l'aiuto di stecche, spatole o matrici a stampo.

Come nel caso di questo rilievo che sembrerebbe creato attraverso una colata di gesso all'interno di una matrice a perdere. Non è stato accertato che si tratti di una copia di un originale o se servisse come modello per la creazione di un eguale in marmo. Si tratta di una rielaborazione di un modello antico, a scopo decorativo, ed è di una qualità tecnica molto alta. Non sappiamo se esistano altre copie ma spesso l'artista creava dei doppioni per committenze diverse, una conseguenza diretta del collezionismo. Può essere, quindi, appartenuto ad una collezione privata, un'usanza molto frequente al tempo, di cui però non possediamo alcuna pratica d'acquisto. Il manufatto può appartenere ad un gruppo più ampio del quale non si è potuto tracciare una genealogia.

Nel basamento nel quale è collocato il busto di Bacco, con l'aiuto della luce radente, si intravedono due file d'incisione: nella prima fila si rileva chiaramente la parola "BAKHO" ma la seconda non è identificabile. A prima vista le incisioni sembrerebbero una scrittura in lingua greca, ipotesi basata sul parere dello storico dell'arte e la ripresa degli stili greco-romani durante il periodo neoclassico.

Venuti in possesso dell'opera, i neo proprietari ci assicurano che non sono a conoscenza dell'originale collocazione. Il tema rappresentato non è un'iconografia che si presta ad un ambiente ecclesiastico per cui sono stati esclusi nella ricerca tutti gli edifici religiosi. Uno dei proprietari ci ha indirizzato a supporre che possa provenire da un edificio pubblico in voga all'epoca nella quale noi pensiamo si possa collocare l'opera, ad esempio un teatro.

²² Lo stucco ha una composizione molto variabile, facendo di questo termine una categoria di materiali più che un prodotto specifico. Può essere un impasto a base di gesso che permette di creare una estensione tridimensionale alle pitture (bassorilievi). Le miscele a base di gesso sono adatte per uso interno, non tollerando l'umidità.

Ipotesi non totalmente da escludere in quanto la figura di Dioniso fu molto amata nell'antica Grecia perché portò agli uomini due grandi doni, il vino e il teatro. Le maschere teatrali erano importanti nel culto di Dioniso che si suppone legato alla nascita della tragedia greca e gli furono dedicate le *Grandi Dionisie*, le feste più importanti ateniesi durante le quali il teatro era l'evento più apprezzato della società che richiamava le figure artistiche più prestigiose. Inoltre, decaduto il prestigio politico e commerciale nel 1797, Venezia si adagia in un nostalgico richiamo al passato in un lento e inesorabile declino, che vede la crisi generale riversarsi anche in ambito culturale ma paradossalmente la pittura, la musica e il teatro, vissero un periodo di splendore. Il concetto di teatro per aristocratici decade con l'affermarsi di un nuovo pubblico e si costruiscono nuovi edifici teatrali.

Della collocazione originaria abbiamo potuto solamente esprimere un diversificato numero di ipotesi, ciò che è possibile affermare con certezza è che, data la natura della composizione, l'opera fosse stata pensata e si trovasse in un luogo all'interno e non all'esterno, in quanto ambiente assolutamente inadatto a un manufatto in gesso. Non sono stati rilevati punti di aggancio a parete sul retro dell'opera, verrebbe da escludere che si trovasse appesa come un dipinto (fig.15). Forse non era prevista alcuna esposizione e per questo motivo, oltre ad altri, è stato naturale pensare che potesse trattarsi di una prova d'ingresso o di un'esercitazione scolastica di un giovane allievo dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.



Fig. 15 - William Chambers. *The entrance hall of Townley's house in Park Street. 1794*

2.2 Il Neoclassicismo

Sicuramente il rilievo ha una forte connotazione neoclassica. Durante il Settecento assistiamo allo sviluppo del Neoclassicismo caratterizzato dall'uso di uno stile classico. Ritroviamo i principi di armonia, equilibrio, compostezza, proporzione e serenità, che erano presenti nell'arte degli antichi greci e degli antichi romani. Questo vasto movimento finì per segnare anche gli oggetti d'uso quotidiani e d'arredamento.

L'arte classica fu riscoperta e ristudiata con maggior attenzione e interesse, grazie alle numerose scoperte archeologiche. Nella prima metà del '700 furono riportate alla luce prima Ercolano, poi Pompei, quindi Villa Adriana a Tivoli e i templi greci di Paestum; infine giunsero dalla Grecia numerosi reperti archeologici che finirono nei principali musei europei e nelle collezioni private di tutta Europa. Dal quel momento una febbre antiquaria dilagò in Europa e l'archeologia conobbe uno sviluppo straordinario. La terribile tragedia dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. aveva fatto sì che Ercolano e Pompei si conservassero per secoli sotto la cenere e salvandosi da razzie e guerre.

Riapparvero in tutto il loro splendore originario, in uno stato intatto nemmeno mai sperato. Roma sarà il luogo più visitato, soprattutto dai collezionisti di antichità e dagli artisti che possono studiare e riprodurre le opere dal vero. Con queste campagne di scavo si amplia la conoscenza del passato e sarà più chiaro il rapporto tra arte greca e arte romana. Quest'ultima rispetto alla greca apparve quasi una semplice copia senza alcun valore. Molte opere di statuaria antica erano considerate originari greci ma si scoprì alla fine del Settecento essere copie romane.

Un altro grande evento che influenzò il mondo artistico e diede origine a un fiorente mercato d'arte fu il Grand Tour, un lungo viaggio d'istruzione attraverso le principali città d'Europa, soprattutto l'Italia, grazie alle sua ricchezza di opere antiche. Il viaggio veniva compiuto da effettuato dai ricchi giovani aristocratici e borghesi durante il Settecento, un viaggio necessario per ottenere una completa formazione culturale e un certo grado di raffinatezza, un'esperienza che diventerà d'obbligo insieme a degli studi di tipo umanistico. Chi intraprende il Grand Tour nelle città italiane esige quasi sempre un ritratto accanto alle rovine antiche (fig.16; fig.21)

A Roma il pittore Pompeo Batoni diventa un vero protagonista di questo genere. Come, ad esempio, il ritratto del conte Kirill Grigor'evic Razumovskij nel quale il conte scelse di farsi rappresentare dinanzi le più celebri sculture vaticane allora conservate: il Laocoonte, l'Apollo del Belvedere, il cosiddetto Antinoo (in realtà un Ermete) e l'Arianna (fig.19). Le stesse opere di statuaria antica che si studiavano e copiavano all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Parallelamente al Grand Tour si diffonde tra i viaggiatori la moda di portare con sé souvenir dei luoghi visitati, tra i più richiesti vi sono il ritratto e le vedute oltre che riproduzioni scultoree, fenomeno che porterà ad una crescente circolazione di falsi.²³ Ogni viaggiatore colto avrebbe ricostruito la Roma antica all'interno della propria abitazione, ospitando la statuaria antica. Come, ad esempio, la collezione di Charles Townley, ritratto nel dipinto di Johann Zoffany, insieme a tre suoi amici, nella sua galleria di sculture. In questo dipinto, in particolare, è interessante il riconoscimento di un bassorilievo rappresentante Bacco, un satiro e una menade danzante, un ulteriore testimonianza che il tema di Bacco si rappresentava già nell'Antica Roma. Si può notare, inoltre, che con il fenomeno del collezionismo, spesso i bassorilievi che appartenevano alle collezioni private venivano appesi alle pareti per essere esposti ad amici, colleghi e visitatori (fig.18)

La passione per lo studio dei reperti antichi coinvolse un numero sempre maggiore di intellettuali e giovani studenti. Studiosi e appassionati si spinsero ben oltre i confini italiani, redigendo una grande quantità di testi sull'architettura romana nei territori un tempo dominati. I soggetti delle opere d'arte neoclassiche diventarono personaggi e situazioni tratte dall'antichità classica e dalla mitologia e la scultura, più di tutto, sembrò adatta a far rivivere la classicità.

L'esercizio di disegno o del modellato era parte integrante dell'educazione delle classi aristocratiche, per meglio apprendere i fondamenti della storia dell'arte attraverso la copia dell'antico. La pittura di storia era la più apprezzata, seguita da quella di soggetto mitologico (fig.17). Stessa consuetudine seguivano gli allievi delle Accademie che nascono numerose proprio in questo secolo.

Si assiste alla moltiplicazione di istituti pubblici addetti a scuole e in questo fenomeno si inserisce, nel settore delle arti, la fondazione delle Accademie di Belle Arti, nel 1720 ne esistono 19 in Europa, nel 1790 sono più di un centinaio. Prendono a modello la più prestigiosa, quella di Parigi, l'Académie Royale fondata nel 1648. Fino a Settecento inoltrato gli artisti lavoravano per una precisa committenza, religiosa o aristocratica, i loro nomi giravano tra cerchie ristrette mentre il resto del pubblico era tagliato fuori dal collezionismo.

Generalmente presso le Accademie di Belle Arti, si svolgevano le esposizioni ufficiali e periodiche di opere d'arte (scultura e pittura) al pubblico. Fino al 1791 potevano esporre solo allievi ammessi all'Accademia, per un breve periodo il vincolo decadde e chiunque poteva mostrare al pubblico le proprie opere fino a quando subentrerà una giuria rigida e severa che deciderà l'accettazione o meno di un'opera all'esposizione fino alla prima metà dell'800. Gallerie ed esposizioni pubbliche saranno una novità ottocentesca.

²³ D. Tarabra, *Il Settecento, I Secoli dell'Arte*, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 53-55,75,95,101,109,



Fig. 16 - Jhoann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethe nella campagna romana, 1787



Fig. 17 - Hubert Robert. Due giovani donne disegnano fra le rovine. 1789



Particolare



Bacco e Menade danzante. British Museum.

Fig.18 - Johann Zoffany. Charles Townley nella sua galleria di sculture. 1781-1783

2.3 *L'Istituzione accademica a Venezia, gli artisti che vi si sono formati e il rapporto di Canova con l'arte del suo tempo*

Accademia di Belle Arti a Venezia. Il Settecento

Antonio Corradini nel 1723-1724 promuove l'istituzione di un "Collegio" degli scultori veneziani, in conformità con quanto era avvenuto nel 1682 per i pittori, al fine di riscattare un mestiere considerato ancora artigianale. Erano passati oltre quarant'anni e questo ritardo rispetto all'arte sorella è indice di una condizione di sudditanza di una professione che rischiava di soccombere sotto la figura dell'architetto e relegata a funzioni decorative. Si vede la scultura porsi in modo nuovo nel contesto delle arti maggiori, volendo affermare la superiorità sulla pittura per dare una nuova dignità a questa professione.

Corradini nello stesso momento promuove la nascita di un'Accademia di pittura e scultura che vedeva attivi in quell'iniziativa anche i colleghi *G.M. Morlaiter* e *G. Torretti*. I protagonisti di questo secolo saranno Gian Maria Morlaiter e il figlio Gregorio, Alvise e Carlo Tagliapietra, Antonio Gai e il figlio Francesco, Giovanni Marchiori, Giovanni Bonazza e il figlio Antonio, Francesco Cabianca, oltre ad alcune altre personalità minori. I loro lavori costituiscono la premessa per il debutto degli scultori dell'Accademia istituita nel 1750 nel Fonteghetto della Farina, della quale viene nominato presidente Giambattista Piazzetta, un pittore. Scomparso Piazzetta, come era d'obbligo venne eletto un altro pittore, Giambattista Tiepolo, e solo nel 1764 ne diverrà finalmente presidente uno scultore, Antonio Gai.

Otto unicamente erano gli scultori membri dell'Istituto: G. M. Morlaiter, A. Gai, G. Marchiori, G. Bernardi, F. Bonazza, G. Susali, C. Tagliapietra, B. Modolo. Nel 1757 un solo scultore, Giuseppe Bernardi, venne eletto maestro, contro cinque pittori. Nella letteratura artistica settecentesca veneziana è mancato il riconoscimento storiografico della scultura veneziana. Forse sorprende un po' che sia uno scultore, Antonio Canova, l'artefice del rilancio da tutti riconosciuto di quest'arte ma va, anche, sottolineata la contemporaneità dell'apertura dell'Accademia e della Galleria Farsetti ai giovani allievi.

La collezione Farsetti era una raccolta di gessi e terrecotte di proprietà dell'abate Filippo Farsetti, che aprì questo museo di calchi di gesso nel suo palazzo in Riva del Carbon. La galleria si può considerare la vera gipsoteca dell'Accademia. Questo assortimento fu fondamentale per la formazione di Canova e per tutti gli artisti a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento, fino a quando il cugino Daniele Farsetti decise di non renderla più accessibile. La creazione di questa numerosa collezione nasceva dalle esigenze degli artisti veneziani di possedere dei modelli in gesso di statue, che sarebbero diventati tappa fondamentale per lo studio e la formazione degli studenti d'arte, un riferimento indispensabile per i giovani allievi. Nel 1755 solamente due gessi si trovavano nella vecchia Accademia, nella sede del Fonteghetto della farina: un Apollo e un Antinoo.; pertanto, solo a Palazzo Farsetti, si poteva entrare in contatto con la scultura

classica, documentata da splendidi calchi in gesso esposti per proporre la collezione come esemplare raccolta aperta agli studi. Per avere una visione generale, che purtroppo manca, si può far riferimento al dipinto raffigurante *La scuola dell'antico a Somerset House* attribuito a *Johann J. Zoffany*. Ma già prima non erano mancate raffigurazioni in merito: basti richiamare *L'atelier del pittore* di *Michael Sweerts*, affollato di gessi. L'interessante elenco intitolato *Nota delle Statue, Busti, Teste, Bassirilievi, Tripodi, Vasi, Frammenti, Modelli, ecc.* ci rivela quanto ricca e varia fosse la gipsoteca. Il documento descrive una situazione anteriore al 1819 e posteriore al 1810, vista la presenza dei gessi della collezione Farsetti acquistati nel 1805 dal Governo austriaco per l'Accademia di Belle Arti ma rimasta nel vecchio palazzo di famiglia a Rialto fino al 1809 quando venne trasportata nella nuova sede della Carità dell'Accademia.

In un passo nella *Pittura Veneziana*, Anton Maria Zanetti scrive così della Galleria Farsetti: “ *Non potranno più gli esteri rimproverar da qui inanzi a' Veneziani, che migliori sarebbero se vedessero le statue di Roma; poiché egli con molte cure e larghi dispendii ne procurò le forme, fatte sugl'istessi originali, non solamente della gran raccolta del Campidoglio, ma di Roma tutta e della rinomatissima Galleria di Firenze. Questa bella unione; che tutto di va crescendo, trovasi ora nel suo Palazzo; e sperasi che sarà renduto perpetuo l'uso di preziosi esemplari. Acingasi a questo vantaggioso studio la nostra gioventù; e apprenda da quelle belle erudite forme come rendasi col buon disegno la natura istessa (...)*”

Dunque la pittura sembra cedere alla scultura, o quanto meno, è dallo studio della statuaria che giungerà quel rinnovamento che i tempi imponevano, anche per i pittori, i quali frequentando la Galleria Farsetti, saranno in grado di competere con i colleghi della altre scuole d'Italia. Dopo aver riconosciuto alla scuola veneziana l'indiscussa palma del colore, si apre una nuova stagione per l'arte veneziana, nella quale finalmente, il primato andava alla scultura. Ma la raccolta di gessi, tutelata anche da Tommaso, fratello di Daniele, fu vista dal nipote Anton Francesco come “patrimonio da vender per riparar ai debiti”, il quale cedette allo Zar Paolo I la collezione di terrecotte e le “forme” dei gessi, spedendole a S. Pietroburgo nel 1799. Quelli rimasti a Venezia, in particolare 94 gessi, 10 modelli in creta, 22 busti, 10 teste e 6 bassirilievi di cui due “rotti a bocconi”, furono acquistati dall'Accademia, anche su sollecitazione del Canova.

In generale sarà un periodo di crisi ma pochissimi saranno gli scultori attivi presso l'Accademia, due soltanto nel 1779, dopo che, anche il Collegio degli Scultori si era dissolto e si verrà a concludere che “*Venezia non è stata mai gran scuola di scoltura come lo fu di pittura*”. Gregorio Morlaiter esponeva le ragioni della decadenza di quest'arte: la crisi dell'ornato, la mancanza di commissioni e la concorrenza dei più economici *tajapiera*. La situazione non è destinata a migliorare quando in Accademia si deve constatare con non c'era possibilità di sostituzione per i quattro posti vacanti, su otto, di accademici scultori defunti, in assenza di figure nell'ambito veneziano degne di prendere tali posizioni. Verrà eletto solo uno, Bonaventura Furlani, custode della Galleria Farsetti, che andava ad affiancarsi a Francesco Gai

e Carlo Tagliapietra. Ci si deve arrendere alla scarsità di artisti nell'arte dello scalpello e morto Furlani solo sette anni dopo la sua elezione, così delibera l'Istituto: " siccome nell'Accademia nostra mancano soggetti nella facoltà della scoltura perché alcuni morti, altri in estero stato²⁴, ed il numero di questi prescritto essendo a soli otto, così trova la presidenza accademica di proporre che delli quattro attualmente da farsi che duesoli per ora si abbiano a ellegere." La mancanza di scultori e l'attività di poco rilievo di quelli attivi a Venezia a fine secolo, porterà ad un ritardo e ad una produzione basata per lo più su stereotipi.²⁵

Accademia di Belle Arti a Venezia. L'Ottocento

Una volta l'anno la Congregazione Accademica eleggeva quattro maestri, ma non vi era certezza che ricoprissero tutte le discipline. Poteva accadere, infatti, che un allievo iscrittosi al corso di scultura quell'anno si trovasse senza alcun insegnante, non essendo stato eletto nessuno per quella categoria artistica.

Negli anni successivi alla caduta della Repubblica nella sfera dei quattro professori era presente un solo scultore: *Giovanni Ferrari Torretti* (nel 1799, 1801 e 1803), *Luigi Zandomenghi* (nel 1805) e *Antonio Bosa* (nel 1806). Nel 1807 ci fu l'acquisizione di una nuova sede, l'Accademia venne riformata e trasferita dalla prima sede del Fonteghetto della Farina ai locali l'ex Chiesa di Santa Maria della Carità con l'annesso ex convento. Le opere d'arte che si conservavano nella sede del Fonteghetto erano opere eseguite dai membri dell'Accademia, solo al fine decorativo degli ambienti e non per studio. Nel nuovo edificio era possibile ospitare la galleria di quadri e di statue, già dal 1798 erano giunti nella sede dell'Accademia molti capolavori con finalità didattica, che costituirono l'embrione delle Gallerie dell'Accademia, aperte al pubblico dal 1817.

Nel 1807 Vincenzo Nodari, ex segretario accademico, consegnò ad Antonio Diedo, nuovo segretario diciotto sculture, tre di queste erano doni di tre membri accademici: Antonio Canova, Giovanni Maria Morlaiter e Antonio Gai, le altre opere erano modelli in creta o esercizi in gesso realizzati dagli allievi. "L'*Inventario Nodari*" ci sottolinea la totale assenza di gessi presi dall'antico, e questo ci fornisce una certa sicurezza nell'affermare che a Venezia, nel Settecento, l'uso di imitare o copiare le statue non avveniva negli spazi accademici ma presso la collezione Farsetti.

²⁴ Evidente l'allusione a Canova residente a Roma che per quel soggiorno aveva avuto dalla Repubblica una pensione triennale e che sarà uno dei soli tre scultori accademici al momento della fine della Serenissima.

²⁵ G. Pavanello, *La scultura/gli scultori*, in *Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Tomo I, Treviso, Antiga Edizioni, 2016

Tra il 1807 e il 1817 come insegnante alla Scuola di Scultura fu chiamato Angelo Pizzi, ma si ammalò gravemente e fu ad abbandonare l'insegnamento, durante questo periodo venne nominato supplente Giovanni De Min. Nel 1817 l'accademia era frequentata da 60 allievi e disponeva di un patrimonio di 400 gessi e molti altri si aggiunsero nel corso dei successivi dieci anni. Nella gipsoteca i gessi venivano raggruppati per tipologie, oltre a statue a figura intera, frammenti, busti, particolari anatomici, la raccolta comprendeva bassorilievi, tripodi e vasi.

Analizziamo di seguito, come si costituiva la formazione degli allievi nell'Ottocento. L'istruzione dell'Accademia si divideva in due sezioni principali (dal Capo VIII Dell'Istruzione):

1. Sezione I: Pittura, scultura ed incisioni in rame
2. Sezione II: Architettura e corrispondente decorazione.

Nella Sezione I gli oggetti di insegnamento sono: gli elementi di disegno di figura, dai disegni originali, dalle stampe e dai rilievi; il disegno e la plastica dai busti, dalle statue antiche, dal nudo e dai panneggiamenti; l'esercizio di dipingere e quello di lavorare la creta, lo stucco e il marmo. Il professore di Statuaria era alternativamente quello di Pittura o di Scultura. Era responsabile di varie incombenze e dirigeva pittori e scultori insieme.

Lo studio del modello in gesso era riservato agli studenti della Scuola elementare, a quelle persone che definiremmo "meno abili" o "non capaci". Lo studente doveva prima iscriversi alla Scuola di Elementi di figura, se veniva premiato e decideva di intraprendere la carriera scultorea poteva frequentare la Scuola di Statuaria. Gli studenti durante il corso di Elementi di figura, interiorizzavano le opere copiandole dalla stampa. Passavano poi a studiare le stesse opere nella gipsoteca, per due mesi circa, realizzando disegni a matita o a olio, i pittori e li copiavano in creta, a tutto tondo, oppure a bassorilievo, gli scultori (fig.20; fig.22).

Anche la scelta dei soggetti per lo studio mostrano scelte tradizionali con temi tratti dalla Bibbia, dalla mitologia o dalla storia antica. La Scuola di Statuaria era il corso avanzato della Scuola di Elementi di figura, ossia un "secondo modulo" di formazione avanzata elementare seguito da pittori e scultori.

La Scuola di Scultura, invece, era il corso ancora superiore riservato alla plastica, suddiviso in due rami: *Esercizi primari* ed *Esercizi secondari* in base al livello degli alunni. In questa scuola l'allievo poteva cimentarsi finalmente con il gesso, il marmo ed altri materiali (bronzo, legno, stucco, ecc.). Durante gli Esercizi Secondari gli allievi si esercitavano in gesso copiando alcune delle opere presenti in gipsoteca.

Negli Esercizi primari gli alunni, ormai quasi formati, si dedicavano a impegnativi lavori d'invenzione, in gesso o in marmo, scegliendo però soggetti più attuali rispetto ai precedenti offerti dalla scuola di

Statuaria. Durante queste ore non avendo uno studio proprio gli alunni potevano utilizzare spazi e materiali per eseguire sotto la direzione del maestro opere su commissione.

Si può dire, quindi che il Corso di Scultura era diviso in due parti:

- I) Le lezioni per principianti (Scuole Elementi di figure e Scuola di Statuaria), durante le quali il professore insegnava il modo di lavorare materiali differenti, istruiva gli allievi sui modi di vestire degli antichi greci e romani, sui caratteri delle varie mitologie, sulle forme degli animali, ecc.
- II) La Scuola Speciale di Scultura, alla quale accedeva solo chi dimostrava particolare abilità.

Gli ambienti interni dell'Accademia erano suddivisi in diverse Sale che prendevano il nome dalla disciplina che si svolgeva all'interno. Ad esempio l'articolo XIII dello Statuto napoleonico menziona l'esistenza di una Sala delle Sculture: *“La Sala delle Sculture oltre i gessi delle principali statue antiche raduna quelli de'migliori busti, basso rilievi, animali, idoli, mobili, ed ornamenti di ogni genere importanti per la esecuzione o per l'erudizione”*; e si accenna anche alla Sala dei Gessi, alla Sala del Nudo e alla Sala dei Panneggiamenti (CAPO IX della Direzione delle Scuole).

Nel 1819, il presidente dell'Accademia Leopoldo Cicognara nomina titolare della cattedra di Scultura Luigi Zandomeneghi, il quale, fu anche eletto membro della Commissione di Pittura e Scultura che si occupava del giudizio, dei restauri e altro, delle opere che giungevano in sede. Luigi si dedicò anima e corpo all'insegnamento, con la nomina all'Accademia le commissioni si moltiplicarono tanto da dover ricorrere all'aiuto dei suoi allievi.

Gli allievi dell'Accademia studiavano principalmente sull'antico e si evince dalle scelte di Zandomeneghi che egli sceglieva come soggetti l'Apollo del Belvedere, l'Antinoo del Belvedere, il Mercurio della Palma e l'Ermafrodito per la figura maschile giovane (fig.19), talvolta efebica; l'Ercole, il Laocoonte, il Gladiatore moribondo per il corpo e il volto maschile in età virile; la Venere Medicea e la Venere italica per la figura femminile.



Fig.19 - Ritratto del conte Kirill Grigor'evic Razumovskij. 1766



Fig. 20 - Giambattista Tiepolo. Accademia di artisti. 1718. Collezione privata



Particolare



A. Nardello. Bassorilievo di Antinoo. 1812

Fig. 21 - Pompeo Batoni. Portrait of a young man.

Tra i suoi collaboratori ricordiamo: Innocenzo Fraccaroli, Antonio Giaccarelli, Antonio Bianchi, Giacomo Spiera, Luigi Ferrari, Marco Casagrande, Antonio Marsure, Vincenzo Luccardi, Pietro Bearzi, Luigi Minisini, Angelo Cameroni, Francesco Marchesini e tanti altri.

Lo scultore fece riunire in un'unica sala gli esemplari più distinti e più convenienti alle capacità degli attuali alunni. Fece installare un manichino per l'esercizio delle pieghe nella Sala delle Statue, e coglieva l'occasione per insegnare agli allievi la morale del personaggio che man mano cambiava sul manichino, sulla sua storia, sulla sua epoca, sull'espressione, le attitudini, le fogge dei modi di vestire, ecc., sia che fosse un personaggio della storia, della religione o della mitologia.

Altro insegnamento innovativo che incontrò ottimi risultati fu quello di studiare getti in gesso dal modello vivo atteggiato come le statue antiche (L. Z. accenna ad alcuni getti eseguiti dal formatore *Giuseppe Tombola*). Grazie alle dettagliate relazioni stese da Zandomeneghi possiamo capire come si svolgevano le lezioni di statuaria e di scultura. Tra il 1834 e il 1839 si hanno scarse notizie di Zandomeneghi mentre si sa per certo che era assorbito dalla didattica e impegnato nei lavori di restauro del teatro La Fenice, devastato da un incendio nel 1836.

Dal 1837 Luigi Zandomeneghi era stato più volte sostituito dal figlio Pietro, essendo molto impegnato con le riforme accademiche e i restauri della Fenice. Dal 1847 si ammalò e il figlio gli subentrò stabilmente. Della ricca gipsoteca dell'Accademia, che contava oltre quattrocento esemplari, ne venivano selezionati e studiati solo alcuni, quei modelli winckelmanniani per eccellenza, segno di un neoclassicismo in ritardo che finirà solamente con l'arrivo di Pietro Selvatico. Nel 1849 venne eletto segretario dell'Accademia, e nel 1850 redasse una lettera per niente positiva nella quale si dimostrava stupito nel trovare ancora gli alunni a copiare bassorilievi e statue della decadenza, come il Laocoonte e l'Apollo del Belvedere e in particolare per la scultura sottolineava che *“non c'era neppure uno scolaro.”*

Selvatico ribadì nei suoi scritti che gli allievi in Accademia dovevano studiare gli antichi, o meglio Fidia, e le sculture del '400. Alla morte di Luigi Zandomeneghi non subentrò mai il figlio che rimase supplente fino al 1851. Nel 1850 venne indetto un concorso a cui parteciparono Innocenzo Fraccaroli, Luigi Ferrari, Pietro Zandomeneghi e Marco Casagrande. Ferrari era più giovane, con un maggior numero di opere eseguite ed esposte e l'unico che rispondeva a tutti i requisiti. Nel 1851 prese il posto alla cattedra Luigi Ferrari, professore di scultura e lui stesso ex allievo.

A differenza di quanto si è trovato per l'insegnamento di Zandomeneghi, la documentazione riguardo alla didattica di Ferrari è scarsissima, se non nulla. Dagli anni cinquanta dell'800 le disposizioni di Pietro Selvatico e Luigi Ferrari per la modifica delle disposizioni della Scultura non riguardavano mai la copia dei gessi. Lo studio dei gessi era limitato a poche ore per i corsi di elementi di figura e si svolgeva nella sala dei gessi che doveva essere fornita di calchi del '400 e del '500 e buoni modelli di animali.

I gessi furono declassati a materiale secondario, di poca importanza artistica. Selvatico affronta il ruolo che avrebbe assunto la Sala dei Gessi: gli alunni abili a ben mettere in insieme un disegno dal rilievo, passano in questa sala, onde esercitarsi sulle migliori plastiche della scultura greca e del quattrocento italiano di cui la sala deve essere formata. Vi saranno dal pari plastiche di bassorilievi Greci e del rinascimento.

Affronta anche come doveva essere organizzato l'insegnamento di scultura: *“quelli che intendono consacrarsi alla scultura, devono saper bene disegnare dal modello dal vivo, ed aver appreso lo studio dell'ornato architettonico con profitto, non potendo lo scultore essere digiuno di quella parte di architettura ornamentale necessaria ai monumenti figurati. A tal fine il prof. di architettura darà ad essi in un tempo da destinarsi un corso di architettura speciale ai monumenti funebri ed onorari. Il prof. istruisce gli alunni nel modo di comporre più accomodato così alle statue che ai bassorilievi.”*

I modelli antichi vengono selezionati rispetto al passato in favore esclusivamente di quello fidiaco. Giovanni Cittadella, consigliere accademico e amico di Pietro Selvatico ci sottolinea, attraverso le sue memorie, quanta importanza il Segretario desse alle opere di Fidia²⁶ conservate in Accademia. Quindi, in questo periodo, l'antico fidiaco, il '400 e il '500 convivevano con il modello contemporaneo dello “studio dal vero”.

Nel 1882 le Gallerie vennero separate dall'Accademia e tra il 1894 e il 1895 il Direttore Giulio Cantalamessa, con la collaborazione di Adolfo Venturi, riordinò le collezioni delle Gallerie. Cantalamessa cercava maggiore spazio per i dipinti per cui, cessato l'uso della Sala dei Gessi e considerati quegli oggetti puramente didattici sgomberò le Sale delle Statue. I gessi, soprattutto i calchi dall'antico presero posto tra le aule didattiche dell'Accademia mentre altri vennero inviati al Museo archeologico e al Museo Correr. La rimozione della gipsoteca dell'Accademia iniziò nell'anno in cui morì Luigi Ferrari.²⁷

²⁶ Secondo Plinio, fu proprio Fidia ad inventare il genere del bassorilievo

²⁷ E. Catra, Le scuole di statuaria e scultura, in Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento, a cura di N. Stringa, Tomo II, Treviso, Antiga Edizioni, 2016, pg. 431-459

I gessi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

I gessi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia si trovavano fin dal 1994 in condizioni di massimo disordine per incuria, vandalismo e soprattutto per mancanza d'interesse da parte dell'istituzione. Lo studio si è concentrato sulla collezione di gessi tratti dagli originali di Canova e in seguito sui gessi settecenteschi della collezione Farsetti.

Nel 1809 la collezione venne trasferita nella nuova sede dell'Accademia, dove l'ex chiesa della Carità venne divisa in orizzontale per formare, al piano superiore, due "Sale delle Statue" illuminate da lucernari a cupola. Molto bene si conoscono le acquisizioni effettuate tra il 1805 e il 1830, documentate negli scritti del presidente Cicognara e dai cataloghi dell'istituto pubblicati tra il 1821 e il 1846.

Meno si conosce della collezione nella seconda metà del secolo, periodo durante il quale l'interesse per i calchi si affievolì notevolmente. Vennero eseguiti diversi lavori di restauro e trasferimenti dopo il passaggio dell'Accademia nei locali dell'ex Ospedale degli Incurabili che permisero di riscoprire molti materiali fino ad allora nascosti ed invisibili.

L'uso dei gessi, ossia dei calchi di sculture, nella didattica, divenne comune a Venezia verso la fine del '700, si sentì sempre di più l'esigenza di abituare i giovani al contatto diretto con le opere antiche, e ciò si otteneva attraverso il calco della statuaria, che iniziò a circolare in maniera sempre più frequente.

Nel 1810 lo scultore Canova inviò da Roma dodici casse prodotti dal suo studio, alcuni tratti dalle opere del maestro, altre tratte da opere dell'antichità. Buona parte erano busti ma c'erano anche rilievi e pezzi anatomici. Di tutto il materiale antico giunto con quella spedizione si sono salvati a quanto pare solo due rilievi (le *Ore danzanti* dalla raccolta Borghese e l'*Endimione dormiente con il cane*). Per quanto riguarda l'uso artistico dei gessi accademici da parte degli allievi, è probabile che molto materiale inedito si nasconda nelle raccolte grafiche dell'istituto, ancora poco esplorate.

Dimessosi Cicognara, nel 1826, subentra Antonio Diedo, suo collaboratore ma non banditore della stessa cultura storica, alla quale le Sale della Statuaria dovevano la loro esistenza. Il presidente accademico più importante dopo Cicognara, Pietro Selvatico, attento e appassionato storico dell'arte, fu solo mediocrementemente interessato ai gessi, la cui raccolta non incrementò e ignorò nel catalogo da lui pubblicato.

L'impostazione di Selvatico, all'interno della didattica, era volta al rifiuto "programmato" dei modelli classici e fondata sull'invenzione piuttosto che sulla tradizionale copia dal modello. A tale atteggiamento contribuì il purismo e il romanticismo dell'epoca che si inserirono al posto della mitologia e dell'imitazione delle opere antiche.

Non si è a conoscenza di cosa ne fu esattamente delle due Sale delle Statue dopo la separazione delle Gallerie dell'Accademia nel 1882, forse per qualche anno continuarono ad essere utilizzate dagli studenti e così via rimasero al loro posto fino a ridursi ad un dimenticato magazzino.

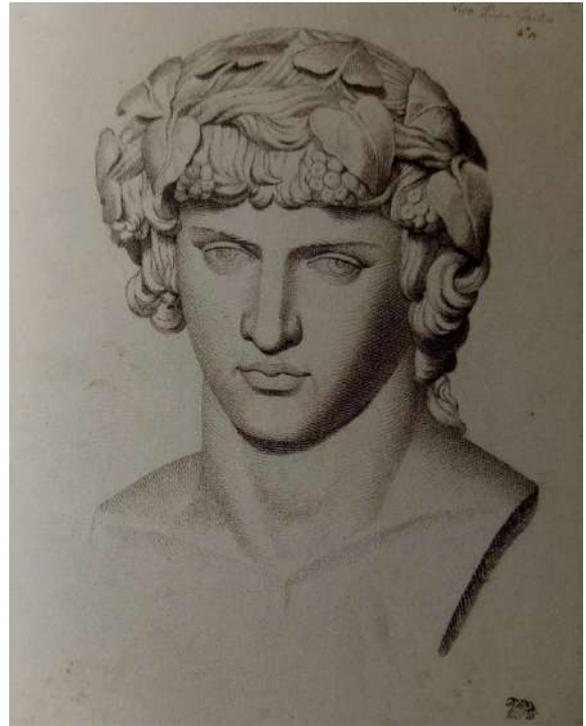
Nel 1894 diventa direttore Giulio Cantalamessa, egli rinnoverà completamente l'allestimento del museo, svuotando le Sale delle Statuaria e cercando di sistemare le opere secondo una visione storicistica, ma i gessi vengono trasferiti nelle aule al pian terreno disposti in maniera casuale, perdendo ogni coerenza storica - conoscitiva.

Nel 1902, il Ministero della Pubblica Istruzione, applicò la nuova legge sulla tutela delle antichità, la quale proibiva di trarre calchi dagli originali scultorei. Venne richiesto un elenco dei gessi dai quali si poteva trarre dei calchi e un formulario con i prezzi per ogni gesso riproducibile per poter applicare una "tassa di riproduzione". L'Istituto oltre a fornire il richiesto elenco, così rispose: "*(...) considerate le tristi condizioni in cui fu ridotta ormai la nostra preziosa raccolta di gessi fino da quando venne cacciata dalle sale superiori (...) considerato che giacendo attualmente in locali terreni tali gessi vengono a soffrire molto per l'umidità (...) quei modelli è necessario piuttosto restaurarli di quello che sottoporli a nuovi pericoli col permetterne i calchi sia pure contro compenso.*"²⁸

²⁸ E. Noè, I gessi dell'Accademia di Belle Arti nell'800, in Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento, a cura di N. Stringa, Tomo I, Treviso, Antiga Edizioni, 2016, pg. 135-146



M. Comirato. Testa di Bacco Vaticano. Disegno. 1815



A. Marsure. Bacco Vaticano. Disegno. 1826



Busto di Bacco



Busto di Bacco

Fig. 22 – Disegni di figura del fondo storico dell'Accademia di Venezia e modelli

Antonio Canova

Non avendo nessuna informazione sull'opera e non potendo legare la sua esecuzione ad alcun nome, il confronto più logico è stato effettuato con il massimo esponente dell'arte neoclassica, evitando alcun tipo di attribuzione.

La prima commissione di Canova fu a Palazzo Farsetti a Venezia che gli diede soprattutto la possibilità di accedere alla grande raccolta di calchi in gesso di famose sculture antiche conservata all'interno del palazzo. Affittò da prima un piccolo studio nel chiostro della chiesa di S. Stefano e in seguito dopo aver riscontrato un po' di successo affittò uno studio assai più grande a San Maurizio.

Nel tempo libero studiava assiduamente i capolavori che una città come Venezia offriva ogni dove, le uniche attività che lo interessavano erano l'arte e in particolare la scultura. Il desiderio di perfezionarsi lo spinse a Roma nel momento in cui una nascente ossessione per l'arte classica aveva avviato un'intensa ricerca di opere antiche e la città stava diventando un enorme scavo a cielo aperto da cui venivano alla luce tesori del passato fonti d'ispirazione per gli artisti dell'epoca.

Si offrirono, così, importanti possibilità di lavoro agli scultori di "rileggere" le opere scomparse. Quando conobbe Gian Antonio Selva appena arrivato a Roma, l'architetto ricorda il suo entusiasmo nell'immergersi in questo mondo straordinario di opere antiche: "*(...) fu tanto rapito da quelli eccellenti originali che sembrava quasi un pazzo a chi non lo conosceva (...) pareva che in un momento succhiare volesse quelle bellezze che il suo fine occhi scopriva in que' vari originali più che nelle copie in gesso che a suo piacere aveva sempre presenti in Venezia*"²⁹.

Nel 1780 G. Selva chiese a Canova di accompagnarlo durante il suo viaggio a Napoli, alla scoperta dei recenti scavi archeologici di Pompei ed Ercolano che portavano alla luce capolavori dell'arte antica. Gli scavi archeologici pompeiani furono una inestimabile fonte documentaria della pittura e dell'architettura antica.

Le suggestioni degli affreschi riscoperti furono fondamentali per la visione del mondo antico e le nuove forme che avrebbero formato la tecnica dell'artista che avrebbe trasferito in tutte le sue opere. I volumi delle *Antichità di Ercolano* esposte sono testi illustrati che costituiranno la ricca scorta di motivi e di idee cui potrà attingere il decorativismo neoclassico. Negli interni il gusto che attinge da questi testi farà moltiplicare l'uso di immagini di centauri e satiri con le ninfe, le figurine di danzatrici e di musicanti, le scene di sacrificio e i motivi a grottesca.³⁰

²⁹ Canova, I Classici dell'arte, Milano, Rizzoli, 2005, pg 37

³⁰ Venezia nell'età di Canova 1780-1830, Venezia, Alfieri, Electa, 1978, pg. 282

Anche dopo il suo trasferimento a Roma, l'artista sarà, comunque, punto di riferimento costante per l'ambiente artistico veneziano. Una società di patrizi veneti con a capo Girolamo Zulian, già protettore dell'artista a Roma, cercherà di riagganciare a Venezia colui che ormai era celebrato come il primo scultore d'Europa. Gli verranno commissionati due monumenti, entrambi, non a caso, di grande significato simbolico: *il monumento funebre a Tiziano* che celebrava il massimo pittore veneto del passato e *il monumento in memoria dell'ammiraglio Angelo Emo* che celebrava l'ultimo eroe della Repubblica. Lo scultore recuperava, per la prima volta, la tipologia della stele classica.

Antonio Canova sarà il maggior rappresentante dell'arte neoclassica. Nel clima romano le nuove teorie e i diversi ideali furono messi a confronto, entusiasmando l'estetica che andava delineando l'attuale movimento neoclassico. Canova era ormai certo delle sue preferenze in fatto di forme e rappresentazioni, citando il teorico del neoclassicismo Johann Joachim Winckelmann: "*la nobile semplicità e la quieta grandezza*" che derivava dalla candida e trasparente immagine delle copie in gesso. Oggi sappiamo che il principio di Winckelmann si basa in parte sull'erroneo fraintendimento del candore del marmo, in realtà le antiche statue greche erano dipinte. Questa teoria, sostenuta da Winckelmann dichiarava che la massima aspirazione di un artista era riproporre nelle proprie opere la grandezza delle opere perdute dell'arte greca, cercando di evocare lo spirito con cui i maestri greci avevano modellato le opere.

La maggior parte degli artisti ritenevano che il risultato finale di un'opera non potesse prescindere dall'imitazione in quanto era impossibile raggiungere o addirittura superare l'assoluta perfezione già raggiunta dagli scultori greci. L'artista doveva arrivare alla bellezza ideale attraverso un'unica via, bandendo ogni sorta di realismo espressivo e posturale. La ricetta della perfezione dell'arte greca si esprime attraverso l'interpretazione di bellezza ideale, che si basa su canoni estetici classici piacevoli alla ragione, su una purificazione delle forme. La ricerca della forma ideale avveniva attraverso la ricerca di armonia nella composizione e una bellezza immortale. Il "bello ideale" è dunque l'opposto del Barocco, cioè dell'irregolarità, della sfarzosità e dell'espressività.

Canova non ha avuto né voluto allievi. Ciò appare singolare se si tiene conto del suo operato all'interno delle Accademie e in favore del mondo delle belle arti. La ragione plausibile la si ritrova nella consapevolezza del maestro di poter insegnare il metodo di lavoro ma non il segreto della sua arte, "l'ultima mano".³¹

³¹ L'opera completa del Canova, *Classici dell'arte*, Milano, Rizzoli Editore, 1976, pg. 88

Tecnica

Antonio non era d'accordo sul copiare per creare, ma copiare per comprendere fu una costante della sua formazione. Grandissima fu l'importanza data al Canova al gesso come materiale per progettare, replicare e diffondere le proprie opere. L'artista faceva gettare in gesso, sullo statuto di calchi, se derivati direttamente dal modello in terra cruda, o opere a sé stanti, se invece calcate dal modello in gesso o in marmo. Per le sue qualità di rapidità, semplicità esecutiva, trasportabilità ed economicità il gesso era il mezzo ideale per dare forma ad un codice figurativo di formazione neoclassico.

In laguna l'arte di Canova fu conosciuta soprattutto attraverso l'arrivo di un imponente quantità di gessi. Nel 1846 si potevano contare nelle Sale dell'Accademia 29 gessi di Canova ma nel 1887 ne venivano elencate solo due. Per ritrovare i gessi canoviani bisogna consultare un atto amministrativo, l'Inventario dell'Accademia che ricorda 33 pezzi dislocati evidentemente in diversi spazi del museo. In questo intervallo di tempo il gusto e le Gallerie erano profondamente cambiati, dopo l'arrivo di Pietro Estense Selvatico prima come professore di estetica e poi come direttore. Canova apprese le tecniche degli artisti veneti dei grandi scultori del '500 e del '600. Il modo più comune di operare era attraverso la creazione di un modello in cera, argilla o stucco dal quale si riportavano le stesse distanze sul blocco di marmo e si procedeva alla sbazzatura. Infine si rifiniva la superficie del modello in marmo fino al risultato desiderato. Il processo operativo del maestro si può riassumere in 4 fasi, solitamente prevedeva un rapido disegno, un bozzetto in creta, seguito da un modello in gesso dello stesso formato della scultura e su di esso venivano fissati dei chiodi ad indicazione dei punti di riferimento per la sbazzatura in marmo. Canova iniziò a creare bozzetti in creta a grandezza naturale. I bozzetti consentivano un certo grado di sicurezza per evitare errori costosi nella lavorazione del marmo, inoltre davano alle committenze una visione realistica dell'opera. La novità stava nell'utilizzo della creta, preferita alla cera o allo stucco, materiali che solitamente venivano utilizzati. Canova stesso spiega il motivo della sua avversione: “ (...) *al modo di lavorare in gesso o sia stucco, conoscendo dimostrativamente ch'il lavoro in questa materia si riesce sempre più duro o stentato*”³². Lo stucco rendeva difficile eventuali ripensamenti e seccava molto più velocemente. Dal bozzetto in creta dove si fissava la prima intuizione, anticipata spesso dai disegni, si passava alla realizzazione del modello in creta grande il vero, a differenza degli altri artisti che lavoravano lo stucco per fare un modello poco più grande della metà del vero. Il passaggio dal modello in creta al modello in gesso si attuava con la tecnica della forma persa: la creta modellata veniva rivestita da un leggero strato di gesso rossigno e ricoperta da uno strato di gesso bianco, asportata la creta, si colava il gesso all'interno della matrice che veniva infine distrutta procedendo con la massima cautela al comparire dello strato di gesso rossigno.

³² Canova, I Classici dell'arte, Milano, Rizzoli, 2005, pg 45

2.4 Opere di Canova a confronto

I Bassorilievi

Canova realizzò tra il 1787 e il 1792 nove bassorilievi in gesso con episodi tratti dall' Illiade, dall'Eneide, dall'Odissea e dalla vita di Socrate che non riuscì mai a scolpire in marmo. Ne esistono diversi esemplari. Le fonti figurative cui Canova si è ispirato per la composizione dei bassorilievi sono state indicate nella scultura toscana del 400, nei dipinti di Gavin Hamilton, nei vasi attici delle collezioni di William Hamilton e di Jhon Campbell. I bassorilievi si propagarono per tutta l'Europa e soprattutto a Venezia dove Canova amava spedire queste sue invenzioni. Oltre ai due bassorilievi conservati all'Accademia, numerose famiglie patrizie ne possedevano esemplari; i Renier, i Priuli di S.Trovaso eredi di Girolamo Zulian, i Falier, gli Albrizzi. Ma la raccolta più prestigiosa era quella di Antonio Cappello. Nominato procuratore nel 1793 volle allestire l'appartamento destinatogli nelle Procuratie Nuove con decori in stucco ed affresco e arredando la sala con modelli in gesso di basso rilievo e statuaria canoviani. Si venne costituendo una straordinaria raccolta, quasi un parallelo ma più moderno della collezione di gessi di Palazzo Farsetti ³³. Non furono mai trasferiti in marmo da Canova, il quale scrisse: “ (...) *se dovessi eseguire que' modelli in marmo ridurrei le forme ed ogni cosa molto al di là che non sono, come si può vedere dalle cose che ho sinora fatte, che sono molto meno cattive che il modello*”. Sono considerati dall'autore come semplici abbozzi alle quali avrebbe dedicato maggiore attenzione se avesse dovuto riproporli in marmo. Ai medesimi dedicò solamente le ore di ozio, premurandosi di specificare che furono eseguiti “*in via di sua privata ricreazione*”³⁴. Con l'ascesa di Napoleone al potere, il Trattato di Campoformio sancì nel 1797 l'occupazione austriaca e la definitiva caduta della Repubblica di Venezia. Da questo momento lo scultore sarà emotivamente coinvolto in un periodo tormentato e il suo turbolento stato d'animo si rifletterà sulle opere successive. Nel 1802 fu nominato Ispettore generale delle Belle Arti in Roma e in tutto lo stato Pontificio con il compito di controllare e supervisionare i movimenti in uscita del patrimonio artistico. Nel 1818 decise di far edificare a Possagno un tempio circolare con pronao, come il Pantheon ma con colonne doriche come il Partenone. Durante uno dei suoi viaggi di spola tra Possagno e Roma fece una sosta a Venezia, ospitato nella casa in campo Rusolo di proprietà del caffettiere Francesconi detto Florian. Qui fu colto da una violenta crisi e morì il 13 ottobre del 1822. Dopo l'autopsia i medici dichiararono che c'era stato un grave danno alla costola causato da un lungo trapano che usava per sbizzare il marmo che gli compresse il torace. Il suo cuore venne racchiuso in un vaso di porfido posto nel monumento funebre eretto nel 1827 in suo onore nella chiesa dei Frari. Il monumento scolpito in marmo di Carrara e simbolo dell'arte neoclassico venne eretto dai discepoli (A. Bosa, B. Ferrari, G. Fabris, J. De Martini, Luigi Zandomenighi, R. Rinaldi) su disegno e modello dello stesso Canova che nel 1794 aveva preparato per Tiziano.

³³ Venezia nell'età di Canova 1780-1830, Venezia, Alfieri, Electa, 1978, pg. 67

³⁴ L'opera completa del Canova, Classici dell'arte, Milano, Rizzoli Editore, 1976, pg. 97

Orfeo ed Euridice

Prima di dare avvio alla realizzazione di questa coppia mitologica scultorea Canova si documentò scrupolosamente e a lungo consultando le *Metamorfosi* di Ovidio che, nel Settecento, era considerata l'opera più prestigiosa sui temi mitologici. Lo studio rigoroso dell'artista è provato dall'esistenza di un libretto di sette pagine con appunti autografi e versi tradotti.

Dedalo e Icaro

L'artista sviluppò grazie a quest'opera il suo metodo di lavoro: far sbizzare grossolanamente il marmo da un tagliapietre secondo un modello in gesso al naturale, riservandosi di ultimare personalmente i dettagli delle superfici. Allo scultore furono d'aiuto i modelli classici studiati sulle coppie in gesso esposte alla galleria di Palazzo Farsetti a Venezia.

Danzatrice con i cimbali

Le danzatrici di Canova sembrano collocarsi a un punto intermedio tra le danze orgiastiche delle menadi greche che l'artista poteva aver visto raffigurate sui rilievi antichi. Le danzatrici sono possedute dal loro dio e il senso di lievitazione che comunicano va contro le leggi di gravità. Il tema della danza è stato approfondito dall'artista in molti disegni, in alcuni rilievi e nei monocromi conservati nel Museo civico di Bassano, ciò indica che Canova prima di trasferire in marmo le danzatrici ne eseguì un'attenta sperimentazione (fig. 23).

Le tempere e i monocromi

Canova si ispirò al tema delle danzatrici, queste figure femminili leggere che sembrano lottare con la forza di gravità. Alcune le propose in marmo altre si limitò ad abbozzarle, a disegnarle o a dipingerle nelle tempere e nei monocromi sono conservati rispettivamente nella Gipsoteca di Possagno e nel Museo Civico di Bassano. Le tempere si possono suddividere in tre gruppi: Ninfe con amorini, Muse con filosofi e poeti e Danzatrici. Esse riportano un attento studio al problema del rapporto corpo/panneggio. I monocromi di Bassano costituiscono uno dei nuclei più originali della pittura canoviana insieme alle tempere su fondo nero di Possagno con cui rappresentano una stretta affinità. I monocromi di Bassano sono dipinti a biacca e tempera bruna su tela, raggruppabili in due serie: la prima comprende Danzatrici, ninfe e amorini, la seconda è formata da studi per opere funerarie (fig.24; fig.25).

Danzatrice con dito al mento

Il soggetto delle danzatrici fu più volte affrontato da Canova, sperimentando nuove pose. D'ispirazione per queste creazioni furono le pitture e i rilievi classici con scene di Menadi e Baccanti (fig.26)



Tempera su sfondo nero



Monocromo



Statua in marmo

Fig. 23 – Antonio Canova. Danzatrice con i cimbali



Fig. 24 - Antonio Canova. Venere danza per Marte. Tempera su sfondo nero



Due danzatrici. Particolare. Tempera su sfondo nero



Danzatrice. Monocromo

Fig. 25 – Antonio Canova.



Due danzatrici. Particolare. Tempera su sfondo nero.



Danzatrice con il dito al mento. Roma. Galleria Nazionale d'arte antica

Fig. 26 – Antonio Canova

Stele funeraria di Giovanni Falier

Canova aveva in mente di realizzare un ritratto progettando un bassorilievo di soggetto decoroso in cui ritrarre il suo benefattore. Nel bassorilievo viene rappresentata una donna china sull'erma del defunto, il riferimento alle stele antiche è evidente, si nota tuttavia una predilezione per la semplicità strutturale e compositiva che sottolinea una ricerca di purezza nello stile. Il desiderio di recuperare un gusto di ascendenza neoattica è sottolineato dal delicato stacciato del busto³⁵.

2.4 Collezioni private del '500 al Museo Archeologico

La collezione Grimani

A Venezia l'interesse per le raccolte di antichità era largamente diffuso, grazie agli intensi traffici condotti dalla Serenissima nelle isole greche che favorivano, oltre allo scambio commerciale, anche l'importazione di oggetti antichi. L'istinto naturale che faceva rivolgere la Serenissima verso il mondo greco aveva destato l'amore per i cimeli che quel mondo generosamente restituiva e che in gran copia affluivano nella laguna. Venezia riscopre la Grecia e questo sarà la caratteristica del collezionismo veneziano fin dai suoi inizi.

Il nucleo storico del Museo Archeologico Nazionale di Venezia è costituito dalle donazioni delle collezioni private di arte antica di Domenico e Giovanni Grimani. Entrambi furono facoltosi collezionisti e mecenati, amanti dell'antico e immersi nella cultura umanistica diffusa dell'Italia del tempo. Durante i loro soggiorni a Roma e a seguito dei loro viaggi commerciali in Grecia e in Asia Minore raccolsero un patrimonio di sculture e rilievi di grandissimo pregio e qualità. Nel 1523 Domenico Grimani lasciò in eredità alla Repubblica di Venezia un gruppo di sculture classiche. Nel 1563 il nipote Giovanni Grimani si dedicò all'ampliamento e alla decorazione delle sale del palazzo di famiglia a Santa Maria Formosa, con lo scopo di accogliere la sua collezione in una sorta di allestimento scenografico. Nel 1587 anche questa raccolta venne donata alla Repubblica di Venezia.

Le due collezioni private, una volta unite in un'unica magnifica collezione d'antichità, comprendeva circa duecento sculture di originali greci, di copie romane di originali greci, e opere romane. Gli originali greci erano un motivo di vanto, sia perché erano ritenuti più prestigiosi della statuaria romana sia perché costituiva una particolarità quasi esclusiva di Venezia. La prestigiosa collezione trovò la sua collocazione all'interno dell'antisala della Biblioteca Marciana, dove fu allestita una sala in cui si alternavano una raccolta di statue, ritratti, busti e rilievi.

³⁵ Canova, *I Classici dell'arte*, Milano, Rizzoli, 2005, pg 74,78,136,148

Aperto al pubblico definitivamente nel 1596 con il nome di “Statuario Pubblico”, nasceva una delle prime istituzioni museali pubbliche. Venne visitato da una lunga serie di studiosi e la sua importanza aumentò notoriamente anche grazie alla fama degli artisti che nei secoli si dedicarono al restauro delle statue, come Alessandro Vittoria, Antonio Canova, Giuseppe Volpato, ecc. Con il tempo andò arricchendosi di ulteriori opere d’arte antica, frutto di donazioni successive di altri collezionisti, tanto che si rese necessario compilare degli inventari.

Il più completo in assoluto è quello di Anton Maria Zanetti il Giovane che nella prima metà del ‘700 non si limitò a stilare un elenco di oggetti ma creò una serie di fedeli disegni e di precise indicazioni per ciascun elemento della collezione. La collezione continuò ad accrescere per tutto l’800 fino allo scoppio della prima guerra mondiale. In questo frangente la collezione venne spostata nelle Sale delle Procuratie Nuove ed organizzata per epoche e correnti artistiche, offrendo un’ampia panoramica dell’arte greca e romana.

Rilievo votivo ad Ares ed Afrodite

Ares, sotto le sembianze di guerriero barbato, con il capo coperto dall’elmo attico, riceve in una patera che tiene nella mano destra, il vino che Afrodite gli offre versandolo da un’oinochòe³⁶ che sostiene con la destra: è il momento della libazione³⁷ sopra l’altare di Zeus prima di partire per la guerra. Dietro la dea un adorante avvolto nell’himation. Presenta un panneggio chiaramente di gusto fidiaco, con pieghe a larghe costolature. Il rilievo Grimani è un originale greco di influsso fidiaco.

Busto di Dioniso

L’archetipo di Dioniso venne nei secoli molte volte copiato e rielaborato. Esempio veneziano replica di uno scultore romano, si nota una non perfetta fedeltà stilistica che dimostra come a volte nell’antichità venivano rielaborati o “falsati” gli originali famosi.

Testa di Dioniso

E’ stata ritenuta unica replica realizzata in età romana del Dioniso di Lisippo. Nel complesso la testa manifesta motivi tecnici precisi e qualificanti che danno da pensare si tratti di una copia del tempo antoniano del Dioniso, originale di Lisippo, purtroppo perduto.

³⁶ Nell’antica Grecia, brocca per versare il vino nelle tazze

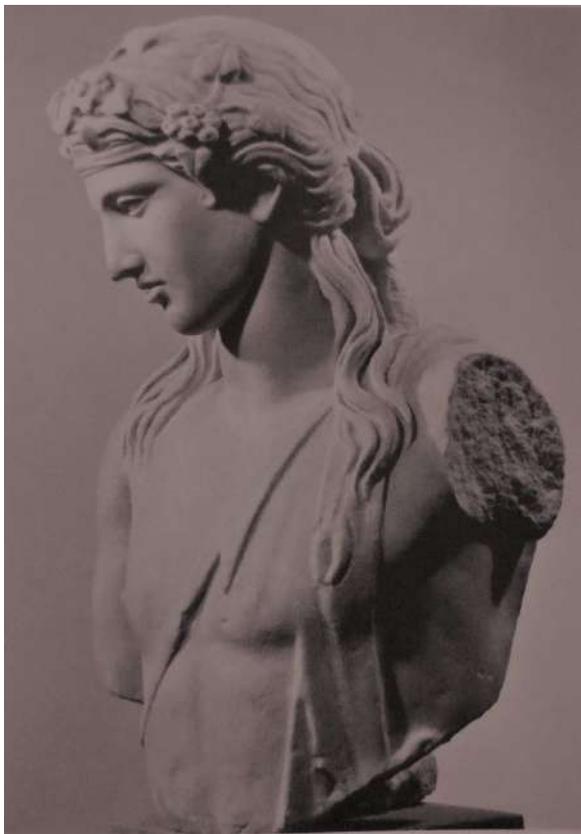
³⁷ Dal latino libo “versare”. E’ il versamento di un liquido per bevanda di uno spirito o di un dio. Gli antichi credevano che i morti fossero tormentati dalla sete.

Statuetta di Baccante

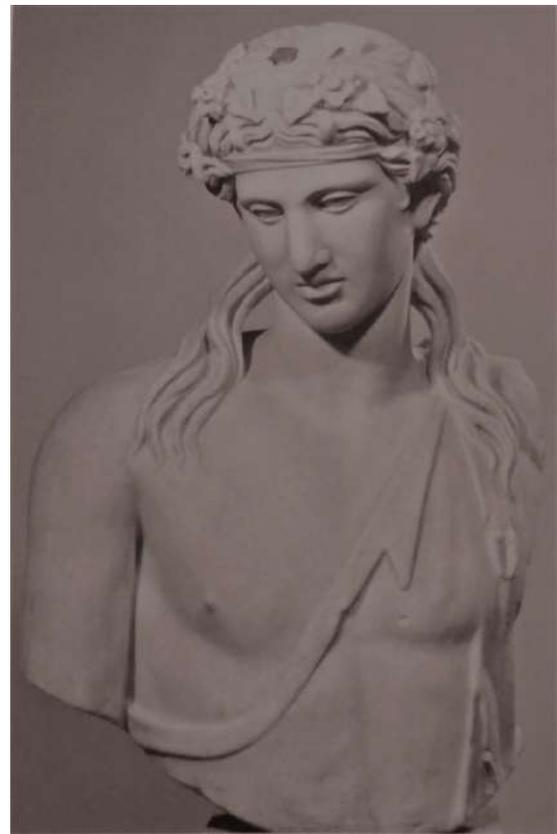
La statuetta raffigura una Baccante o Menade. Per una maggiore comprensione stilistico-cronologica sono da ritenere le immagini, soprattutto quelli danzanti, che larga diffusione ebbero in età greca e romana, sia come singole figure sia inseriti nelle rappresentazioni del ciclo dionisiaco. Nel caso della scultura di Venezia, ci troviamo di fronte ad un raro esempio di Baccante o Menade a tutto tondo (com'è noto le raffigurazioni sono quasi tutte su rilievi o pitture)³⁸.

Busto di Dioniso giovane

Replica di età romana, si tratta di un busto di squisita fattura, dai sinuosi movimenti delle chiome e dall'aggetto delle foglie d'edera e dei corimbi³⁹ della corona vegetale che circonda il capo (fig.27).



veduta laterale



veduta frontale

Fig. 27 – Busto Dioniso giovane. Collezione privata. Museo Archeologico di Venezia

³⁸ Irene Favaretto e Gustavo Traversari, Tesori di scultura greca a Venezia. Raccolte private del '500 al Museo Archeologico, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 1993, pg. 45,70,72,89,146

³⁹ Un raggruppamento di rami che portano fiori

CAPITOLO 3

Si può dire che la principale causa di degrado individuata sia stato il microclima o meglio le variazioni dei parametri ambientali e delle condizioni termo igrometriche. L'acqua in forma libera o come vapore acqueo ha degradato il gesso per azione diretta di solubilizzazione del solfato di calcio con conseguente disgregazione del materiale e per azione indiretta sugli elementi interni di sostegno in legno, il cui aumento di volume dovuto a fenomeni di rigonfiamento, è causa di tensioni meccaniche, quindi fratture e successivi distacchi.

Un possibile incremento della ventilazione ha implicato una maggiore deposizione di polveri sulla superficie. Infine, l'aggravarsi dello stato di conservazione è stato dovuto alla presenza di vecchi trattamenti di protezione, considerando gli inevitabili depositi di polvere che probabilmente si sono inglobati in queste sostanze protettive superficiali. Andiamo qui sotto ad elencare le diverse fasi dell'intervento di restauro.

FASI INTERVENTO DI RESTAURO

3.1 Fissaggio preliminare

Il preconsolidamento a differenza di un fissaggio temporaneo, è un intervento definitivo ed evita la perdita di materiale nelle successive fasi di pulitura e consolidamento. Un fissaggio preliminare invece è un intervento temporaneo e deve essere blando per non consolidare anche i prodotti di alterazione dei fenomeni di degrado.

I frammenti di dimensioni elevate che presentavano fenomeni di distacco sono stati messi in sicurezza, attraverso un fissaggio preliminare, mediante delle garzature con elastomero fluorurato Fluoline addizionato a polvere di carbonato di calcio (fig.1).

3.2 Pulitura

Alcuni tipi di gesso hanno un'elevata solubilità che si traduce in un'elevata sensibilità ai sistemi acquosi. Quindi, le particolari caratteristiche delle opere in gesso, come la porosità, l'igroscopicità e la scarsa resistenza alle azioni meccaniche, hanno influenzato la scelta del metodo di pulitura.

In questo intervento, le metodologie di pulitura sono state spesso modificate basandosi sulle prove a campione, seguendo il metodo della pulitura differenziata e alternando e conciliando diverse combinazioni di metodi a seconda del substrato che non risultava pressoché mai uniforme. Sono stati ottenuti risultati differenti a seconda del tipo di sporco presente sulla superficie e diversa è risultata la percezione cromatica dell'opera una volta ultimata l'operazione di pulitura. Come sistemi pulenti applicabili si sono presi in considerazione i solventi liberi applicati a tampone e i gel rigidi contenenti solventi. La scelta del solvente è ricaduta su acqua distillata trattenuta all'interno del gel e acetone.

L'acqua è il solvente più utilizzato per le sostanze polari e che hanno la capacità di formare legami a idrogeno. Scioglie molte sostanze proteiche e solubilizza molte sostanze organiche. Viene utilizzata molto frequentemente tranne per quei casi in cui interagisce troppo con i materiali costituenti dell'opera. Bisogna fare attenzione all'azione rigonfiante che ha sulle sostanze idrofile e valutare i tempi di contatto, non troppo prolungati, per evitare reazioni di idrolisi. L'acqua deve essere utilizzata pura, cioè deionizzata o distillata, per evitare l'apporto di sali disciolti contenuti in essa.

L'acetone è un liquido assai volatile, di odore caratteristico, scarsamente tossico, è miscibile con pressoché tutti i liquidi. Presenta il difetto dell'eccessiva volatilità che può causare un raffreddamento superficiale con conseguente condensa di umidità. L'acetone è un solvente molto comune di facile reperibilità e bassa tossicità. E', inoltre, fortemente polare e volatile. Il criterio di scelta si è basato sull'esame del triangolo della solubilità che indica l'acetone come solvente idoneo per sostanze acriliche secondo i valori dei tre parametri chimico-fisici f_d , f_p , f_h (dispersione, polarità, legami a idrogeno).

I solventi utilizzati per le operazioni di conservazione delle opere d'arte sono per lo più sostanze liquide di natura organica. E' necessario affrontare il problema della scelta del solvente adatto a formare una soluzione con una specifica sostanza. Bisogna tenere conto del potere solvente, ovvero la capacità del liquido di sciogliere il solido. Poi, a seconda dei casi, bisognerà procedere tenendo conto anche delle altre proprietà fisiche (la volatilità, la possibile ritenzione dei supporti, la miscibilità con altri solventi, la viscosità, la tossicità, ecc.). Soddisfare più di una di queste proprietà riduce notevolmente la scelta del solvente.

Prima di descrivere la procedura eseguita spendiamo poche righe per spiegare in che cosa consiste un'operazione di pulitura. La pulitura di un manufatto artistico è un'operazione irreversibile, effettuata attraverso la solubilizzazione parziale o totale delle sostanze che è necessario eliminare, seguita dall'eliminazione delle soluzioni usate. La pulitura deve essere controllabile e selettiva, non deve produrre materiali dannosi per l'opera, l'operatore e l'ambiente, non deve modificare il substrato, cioè aumentarne o diminuirne la porosità e deve rispettare la finitura superficiale dei materiali se presente. La pulitura può essere chimica o meccanica.

Sul rilievo è stata eseguita una prima spolveratura superficiale con pennelli di setola morbida e aspirapolvere. Dopo un'accurata spolveratura delle superfici si è proceduto alla parziale rimozione della resina acrilica, presumibilmente Paraloid, stesa durante il precedente intervento di restauro. La rimozione è stata eseguita con Nevek e Acetone puro addizionato fino alla consistenza desiderata, a raggiungere la viscosità necessaria allo scopo dell'applicazione in verticale.⁴⁰

Il Nevek può supportare sia soluzioni acquose di tensioattivi che solventi di varia polarità, al suo interno c'è un minimo contenuto di alcool etilico, e si può sostituire nell'applicazione del gel di agar per la pulitura di gessi, in quanto ne conserva le stesse caratteristiche ma semplifica la complessa preparazione dell'agar.

In questo intervento è stato utilizzato il Nevek per l'asportazione di un vecchio protettivo perché rispetto al gel di agar è già pronto all'uso ed è possibile addizionare anche solventi organici creando delle emulsioni. Come l'agar, una volta aggiunte sostanze inadatte ad essere esposte a fonti di calore, il gel non può più essere riscaldato. Nella sua versione fluida il Nevek non ha avuto il comportamento desiderato, la consistenza non era quella che ci si aspettava, creando un composto di consistenza schiumosa e non adatto allo scopo.

Grazie alla sua tixotropia può essere steso su superfici verticali ma ha decisamente minore capacità di adesione rispetto all'agar dimostrando sicuramente una superiore sensibilità per le superfici delicate ma non un'ottima e spesso temporanea presa verticale.

Inizialmente sono state usate delle spatole per la stesura ma successivamente si è preferito stenderlo con le mani. La rimozione del Nevek si è dimostrata molto più semplice rispetto al gel di agar, anche se la scheda tecnica indica la non necessità di risciacquare le superfici durante l'operazione di rimozione è stata constatata la presenza di residui e si è preferito effettuare un lavaggio di tutta la superficie interessata al trattamento con una soluzione idroalcolica.

⁴⁰ Vedi tavola pulitura n.1

La varietà di tipologie di Paraloid fanno parte di una classe di resine sintetiche delle quali negli ultimi decenni si è fatto un enorme uso nel restauro. Il successo che hanno riscontrato è dovuto anche alla scarsa tendenza alla reticolazione tridimensionale (cross-linking), che rende un polimero non più solubile. Ciò gli conferisce svariati punti a favore riguardo al concetto della reversibilità.

Ma non sono mancate idee contrastanti riguardo a questo punto: *“Anche se attraverso molteplici controlli (...) il Paraolid è sempre risultato reversibile, non sono mancate segnalazioni di parziale e progressiva difficoltà alla rimozione (...) dopo un invecchiamento naturale e prolungato (...)”*. E ancora: *“Di rado viene effettivamente tentata un’operazione di completa rimozione di un consolidante dato in passato, non esistono procedure pratiche per conseguire un risultato efficace”*⁴¹. Gli stessi Matteini e Moles sostengono che rimuovere completamente un consolidante penetrato in profondità non porta a risultati soddisfacenti e non è un’operazione frequentemente utilizzata. Inoltre, citandoli, è stato appurato da applicazioni in situ come il Paraloid può presentare una risposta negativa alla solubilizzazione in solvente e difficoltà alla rimozione che se non è solo parziale può essere addirittura nulla.

A partire dagli anni '50 e '60 del '900 si è assistito all’espansione della produzione artificiale di macromolecole, ovvero i polimeri di sintesi o comunemente chiamati “plastiche”. Si è assistito ad una veloce sostituzione dei materiali tradizionali con materiali con caratteristiche nuove e diverse. Ogni settore della vita ne è stato influenzato ed è impensabile che anche quello del restauro non venisse travolto da una tale rivoluzione.

Tra questi nuovi prodotti molti erano potenzialmente capaci di andare incontro ai problemi irrisolti di conservazione. Questa progressiva immissione di prodotti di sintesi è tutt’oggi ancora in continuo sviluppo. Nell’ambito della grandissima varietà di materiali disponibili in commercio esistono prodotti perfettamente compatibili con le esigenze del restauro e rispondenti a determinati requisiti richiesti.

Contemporaneamente è necessario tenere conto di tre aspetti fondamentali che non si accordano con le teorie di restauro. Il primo punto è che l’industria odierna non produce specificatamente prodotti dedicati al restauro ma è la disciplina restauro che deve fare una scelta tra quelli esistenti e che sono stati formulati per altri tipi di applicazione.

Il secondo punto riguarda la selezione tra il gran numero di prodotti a disposizione. Scelta condizionata spesso dalla scarsa conoscenza e dall’impossibilità di sapere il comportamento che questi prodotti avranno fra dieci o vent’anni dall’intervento. Bisogna dunque non rinunciare all’impiego dei materiali tradizionali fintanto che non si è più sicuri degli effetti che avranno quelli di sintesi. Ci si affiderà ai “test d’invecchiamento” in laboratorio ma le rapide variazioni a cui sono sottoposti artificialmente potrebbero non corrispondere alle variazioni lente naturali.

⁴¹ M. Matteini e A. Moles, *La chimica nel restauro. I materiali dell’arte pittorica*, Firenze, Nardini editore, 2010, pg. 154,227

Il terzo punto è che le industrie sono condizionate da leggi economiche che impongono il ricambio continuo dei materiali prodotti. In poche parole, per non ostacolare i parametri vincolanti di domanda/offerta imposti dal mercato i prodotti non devono essere eccessivamente durevoli e quindi deteriorabili in tempi abbastanza brevi. Questo aspetto è fortemente in contrasto con la conservazione delle opere d'arte che richiede espressamente nei prodotti caratteristiche quanto più possibile permanenti.⁴²

Tabella riepilogativa delle prove di pulitura a campione selezionate per le operazioni di pulitura

SCOPO	PRODOTTI	METODOLOGIA
RIMOZIONE RESINA ACRILICA SUPERFICIALE	Nevek + Acetone	Applicazione: manuale Tempo di contatto: 30 minuti
PULITURA	Agar + Tween 20 Nevek + Ammonio Carbonato	Percentuali: soluzione acquosa di AgarArt al 3% + Tween 20 al 2% Applicazione: a pennello a caldo Tempo di contatto: 2 ore; 3 ore Percentuali: soluzione acquosa di carbonato d'ammonio al 5% Applicazione: manuale Tempo di contatto: 10 minuti
PULITURA MACCHIE GIALLE	Sepiolite + Acetone + Acqua	Percentuali: soluzione di acetone al 75% e acqua al 25% Applicazione: ad impacco Tempo di contatto: 12 ore

⁴² M. Matteini e A. Moles, La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica, Firenze, Nardini editore, 2010, pg. 147-149

Sono stati realizzati una serie di saggi di pulitura per individuare i metodi più adatti alla rimozione delle sostanze non originali. Una prima pulitura è stata effettuata sullo strato giallo/grigio di sporco superficiale e della polvere resistente, applicando, in tre passaggi consecutivi, uno spesso strato di gel di AgarArt contenente una soluzione acquosa di tensioattivo Tween 20 al 2%. Il Tween 20 è un tensioattivo non ionico con pH neutro derivato dall'ossido di etilene, ha un aspetto liquido oleoso di colore giallo chiaro ed è solubile in acqua.

La polvere di agar è stata aggiunta all'acqua da addensare al 3%. Alla miscela è stato aggiunto il Tween 20 ed è stata messa a bagnomaria fino ad ebollizione (per circa 10 minuti) mescolando di continuo il composto. Quindi è stata lasciata raffreddare ottenendo il gel. L'operazione è stata ripetuta per un numero minimo di tre volte potendo contare sulla proprietà della termoreversibilità ottenuta attraverso la liquefazione per riscaldamento.

Il composto AgarArt ha proprietà addensanti: la forma di "gel" essendo molto viscosa, limita la capacità di penetrazione sotto-superficiale del solvente sotto la superficie e permette una pulitura efficace, graduale e controllata. L'agar produce gel termoreversibili, cioè il processo di gelificazione può essere invertito un numero infinito di volte, scaldando e raffreddando il composto. Il gel trattiene fortemente l'acqua, andando a bagnare solo l'interfaccia tra superficie e gel, evitando di penetrare nelle strutture porose come quella del gesso. Inoltre il gel assorbe sostanze idrosolubili nei depositi di sporco, rimuovendole.

L'applicazione è stata effettuata a caldo, con la soluzione in forma liquida, è stata distribuita sulle superfici e lasciata raffreddare (fig.2). In questo modo il gel segue perfettamente le irregolarità della superficie e risulta molto utile per la pulitura di oggetti che mostrano andamenti tridimensionali. Una volta completamente asciutto il gel è stato rimosso meccanicamente sollevandolo con l'aiuto delle mani e con dei bastoncini di legno ed eventuali residui sono stati tolti con il lavaggio di una soluzione di acetone e acqua 70/30.

E' stato effettuata una seconda pulitura con le stesse modalità applicative, utilizzando uno spesso strato di gel di AgarArt contenente una soluzione acquosa di Tween 20 al 2%, aumentando i tempi di contatto. Una volta completamente asciutto il gel è stato rimosso meccanicamente sollevandolo con l'aiuto delle mani e con dei bastoncini di legno ed eventuali residui sono stati tolti con il lavaggio di una soluzione di acetone e acqua 70/30.⁴³

⁴³ I tempi di contatto del gel di Agar Art sono stati stabiliti con test a campione.

E' apparso chiaro, fin da subito, come la pulitura, raggiunto un certo livello, non potesse produrre ulteriori risultati. E' stato riscontrato un importante fenomeno di diffusione della resina acrilica in profondità nel materiale, una penetrazione difficilmente reversibile, con l'impossibilità di migliorare il livello di pulitura.

La resina acrilica ha una penetrazione tale nel supporto che anche il successivo passaggio di pulitura non ha apportato miglioramenti, quindi probabilmente la rimozione della resina acrilica è risultata efficace ma non completamente. La modalità di applicazione con la quale è stata stesa la resina acrilica può aver influenzato l'assorbimento e quindi l'omogeneità della sua distribuzione interna e la profondità di penetrazione. Quella penetrata troppo al di sotto della superficie non ha potuto essere completamente asportata dal gel.

Durante queste due fasi di pulitura è stato considerato diversamente il vecchio tassello. E' stato necessario ottenere un uguale livello di pulitura del resto della superficie. E' stata utilizzata una combinazione di metodi: prima è stato abbassato cromaticamente con un tamponcino di cotone idrofilo imbevuto di acetone puro, cambiando periodicamente il cotone, fino a quando non si è riscontrato un miglioramento del livello di pulitura; in seguito è stato steso uno strato di gel di agar contenente una soluzione acquosa di tensioattivo Tween 20 al 2% per 2 ore. Una volta completamente asciutto il gel è stato rimosso meccanicamente sollevandolo con l'aiuto delle mani e con dei bastoncini di legno ed eventuali residui sono stati tolti con il lavaggio di una soluzione di acetone e acqua 70/30 (fig.3)

La pulitura è stata ripresa su tutte le parti figurative, in maniera localizzata, con Nevek e soluzione acquosa di tensioattivo Tween 20 al 2%. Successivamente è stato effettuato il consueto lavaggio delle zone trattate con soluzione di acetone e acqua per l'asportazione di tutti i residui (fig.4).⁴⁴ Non è stata aumentata la concentrazione di tensioattivo per precauzione, poteva verificarsi una diminuzione della tensione superficiale dell'acqua e di conseguenza un aumento della bagnabilità.

Per la rimozione delle macchie gialle si è tentata una prima pulitura a secco con bisturi chirurgico che per quanto abile non risparmia alla superficie incisioni irreversibili. Si è deciso di abbassare cromaticamente la colorazione spinta del degrado a macchie mediante un leggero sfregamento circolare con un tamponino di cotone idrofilo imbevuto di acetone puro, cambiando periodicamente il cotone (fig.5).

⁴⁴ I tempi di contatto del Nevek sono stati stabiliti con test a campione.

Dopo un saggio stratigrafico che ha dimostrato la profondità spinta della colorazione si è deciso effettuare la pulitura attraverso l'estrazione della pigmentazione giallo-arancio mediante impacchi a base di sepiolite contenente una miscela di acetone e acqua distillata 75/25, previa applicazione di fogli di carta giapponese.

La sepiolite è una polvere fine di argilla composto da silicato idrato di magnesio ed è stata prescelta per il suo alto potere assorbente. La sepiolite, inoltre, ha delle caratteristiche plastiche, nella composizione dell'impasto, che si sono rivelate molto utili ma essendo una polvere fine poteva facilmente insinuarsi nelle scabrosità del materiale e richiedere per la successiva rimozione grandi quantità d'acqua.

E' per questo motivo che tra l'impacco e il gesso si è interposto un foglio di carta giapponese che ha impedito il contatto diretto tra le due parti facilitando l'azione pulente dell'impasto. Gli impacchi sono stati coperti con della pellicola trasparente per evitare una veloce evaporazione e quindi l'essiccazione dell'argilla (fig.6).

Nelle zone degradate dal pitting è stata effettuata una pulitura con Nevek e soluzione acquosa di carbonato d'ammonio al 5% ⁴⁵, stendendolo a mano e insistendo con una leggera pressione affinché il composto si insinuasse bene all'interno delle cavità e rimosso accuratamente con l'aiuto di spazzolini con setole morbide. ⁴⁶

⁴⁵ I tempi di contatto della soluzione sono stati stabiliti con test a campione.

⁴⁶ Per tutte le fasi della pulitura vedi tavola pulitura n.1 e n.2

3.3 Consolidamento

Il consolidamento è un trattamento finalizzato a migliorare le caratteristiche di coesione ed adesione di un materiale, senza alterarne le caratteristiche termogravimetriche. Ha lo scopo di aumentare la resistenza ai fenomeni di degrado mediante la penetrazione del prodotto consolidante migliorando la continuità tra le parti alterate e quelle ancora ben conservate. Il consolidamento riduce la penetrazione dell'acqua libera all'interno dei capillari, prevenendo e ritardando i processi di alterazione.

Il concetto di reversibilità applicato al processo di consolidamento resta puramente teorico perché significa rimuoverlo ed è impossibile senza provocare allo stesso tempo perdita di materiale, si preferisce quindi parlare di ri-trattabilità, cioè il processo di consolidamento non deve pregiudicare la possibilità di ulteriori trattamenti. Oggi si può constatare che alcuni prodotti, come il Paraloid, utilizzati trent'anni fa, hanno difficoltà a solubilizzare rispetto ai solventi nei quali sono solubili, compromettendo indiscutibilmente il successivo intervento di restauro.

Come funziona brevemente un consolidamento: il consolidante viene applicato allo stato liquido per poter impregnare bene il materiale, passerà allo stato solido dopo l'evaporazione del solvente e per uguale o compatibile composizione chimica aderirà alle pareti della rete capillare interna saldando le microfratture che si sono create tra i minerali costituenti. Ciò che richiede di essere consolidato può avere diversa natura. Può consistere nella microstruttura all'interno del materiale e riguarda la perdita di coesione.

Oppure può consistere in elementi di piccole dimensioni che si sono distaccati o in elementi macroscopici che hanno o funzione strutturale o che costituiscono parti estese di una certa importanza. Situazioni così differenti richiederanno soluzioni differenti. Un'opera può presentare sollevamenti o distacchi di piccole porzioni di materia, che si trovano in condizioni di poca adesione o addirittura si sono definitivamente staccate. In questo caso la separazione tra il frammento e il supporto riguarda forze di adesione e non possono essere risanate attraverso l'impregnazione di un consolidante.

Il termine "consolidamento" comprende situazioni che riguardano un intervento di tipo meccanico come l'introduzione di elementi strutturali di collegamento (perni, ecc.) oppure l'uso di un adesivo, anche se in nessuno di questi due esempi si rende necessario l'utilizzo di un prodotto consolidante.

La fase successiva alla pulitura ha riguardato l'esecuzione del consolidamento del rilievo. Le forze coesive possono essersi indebolite o addirittura essersi annullate, per cause differenti, determinando la formazione di fratture di entità più o meno visibile e più o meno grave.

Per poter operare con efficacia data la fragilità dell'opera, il rilievo è stato, prima di tutto, posizionato su un piano orizzontale. Gli incollaggi di un materiale friabile e pulverulento come il gesso non sono mai semplici e privi di rischi. Gli incollaggi di parti molto frammentate hanno bisogno di rinforzi interni, è stato quindi usato un tessuto in fibra di vetro di trama 1 cm su cui viene stesa la resina epossidica.

Nelle zone che dimostravano maggiore fragilità il consolidamento è stato effettuato con le stesse modalità ma utilizzando anche dei perni in fibra di vetro di diametro 3-4 mm. Si è preferito i perni in fibra di vetro rispetto ad altri materiali per la loro leggerezza.

I frammenti che invece presentavano il sollevamento e in parte il distacco di piccole scaglie sono stati consolidati tramite iniezioni di resina acrilica Acril 33 in dispersione acquosa (fig.7). L'Acril 33 è un'emulsione acrilica che ha un ottimo potere legante ed una buona trasparenza, anche se il film tende a presentare una certa lucidità, per questo motivo bisogna prestare attenzione a non provocare gocciolamenti.

La zona in basso a destra dell'opera, che presentava fenomeni di erosione è stata consolidata con Nano Estel steso a pennello. Il prodotto che si acquista concentrato è stato diluito con 1 parte di acqua distillata. Per velocizzare la presa è stato applicato prima a pennello dell'alcool etilico. La sua reazione si completa dopo circa 3-4 giorni (fig.8)

Il Nano Estel è un prodotto consolidante e fissativo, una dispersione acquosa di silice di dimensioni nanometriche. E' un prodotto parzialmente organico che in presenza di umidità subisce una reazione di idrolisi che lo trasforma in silice idrata che precipitando forma un prodotto inorganico consolidante. A seguito dell'evaporazione dell'acqua le particelle si legano tra sé formando un gel di silice, analogamente a quanto avviene per il silicato d'etile, che non impedisce la permeazione al vapore acqueo.

Rispetto al silicato d'etile può essere applicato in ambienti umidi e presenta un tempo di presa ridotto. Non provoca formazione di sottoprodotti secondari dannosi. La superficie risulta leggermente idrorepellente e il consolidante penetra poco in profondità, restando per lo più in superficie. La capacità di penetrazione è ridotta rispetto al silicato d'etile.

Le zone precedentemente garzate, quelle caratterizzate da importanti fenomeni di distacco del materiale, sono state consolidate con resina epossidica EPO 150 e il rispettivo indurente K151 con l'aggiunta di una maglia in fibra di vetro. La bi-componente è stata preparata con la proporzione catalizzatore/resina 1:4 e per farla addensare è stata usata della silice micronizzata Lo-vel 27.

Le resine epossidiche sono materiali termoidurenti con caratteristiche di eccellente adesività e scarsa penetrazione. Hanno la tendenza ad ingiallirsi e sfarinarsi se esposte alla luce del sole per cui vengono utilizzate soprattutto come adesivi strutturali attraverso il riempimento delle cavità e delle fessure presenti nel materiale. Sono utilizzate come collanti per l'incollaggio di due o più parti. EPO 150 è un prodotto a base di resine epossidiche fluide che reticolano a freddo mediante uno specifico indurente, K151. I componenti devono essere miscelati prima dell'uso. La miscela finale produce un sistema ad elevata resistenza adesiva. E' stato utilizzato come collante e per l'ancoraggio di barre in vetroresina.

Il pezzo alla base del rilievo in basso a destra era completamente staccato dall'opera e scomposto in più pezzi che sono stati ricolati tra loro con resina epossidica stesa a spatola e lasciati a riposo per un giorno con l'ausilio di un morsetto fino a completa asciugatura della resina. Il pezzo, una volta accertatane la solidità, è stato reinserito nella sua collocazione originale. Sono stati creati dei fori con il trapano manuale e sono stati inseriti dei sottili perni filettati in vetro resina, ai quali è stata aggiunta la resina epossidica. Per conferirgli maggiori punti di aggrappo, è stato in parte inglobato con la colata di gesso che ricreava l'angolo (fig.13).

Il pezzo in alto a destra mostrava dei cedimenti, è stato staccato con attenzione e incollato con resina epossidica stesa a spatola. Con l'ausilio di un morsetto si sono attesi i tempi della completa asciugatura della resina.⁴⁷

L'intervento di restauro del retro del bassorilievo è stato effettuato solo a lavoro ultimato per evitare di spostare l'opera. I legni interni dell'armatura a vista sono stati puliti a secco con spolveratura mediante pennelli morbidi e aspirapolvere e protetti con resina acrilica Paraloid B72 al 40% in acetone.

E' stato effettuato un veloce lavaggio dell'intera superficie con acetone puro per creare un effetto sgrassante e facilitare l'adesione della stesura dello strato di gesso. Prima di eseguire la stesura del gesso per rinforzare le caratteristiche fisico-meccaniche dell'opera, sono state risarcite tutte le fratture che si estendevano molto in profondità attraverso iniezioni di gesso alabastrino molto diluito. Infine sono state applicate sei garzature, ricavate da una rete in fibra di vetro alta 1 m e larga 1,5 m, a maglia 5x5 mm, ancorate al rilievo attraverso uno spesso strato di gesso alabastrino steso in tre mani consecutive fino alla completa copertura della maglia (fig.19,20,21,22)⁴⁸

⁴⁷ Per tutte le fasi di consolidamento vedi tavola consolidamento n.3

⁴⁸ Per tutte le fasi di consolidamento del retro vedi tavola consolidamento n.6 e n.7

3.4 Stucature e integrazioni

Per le integrazioni e le stucature si deve tenere conto del concetto della compatibilità, cioè della somiglianza delle caratteristiche chimico-fisiche prodotto/substrato. Non solo somiglianza dal punto di vista chimico ma anche nelle reazioni ai fenomeni di degrado. Il rispetto della compatibilità tra i materiali di restauro e quelli originali è una questione di buon senso anche se in alternativa si ricerca nel prodotto un'elevata resistenza ma non necessariamente somigliante al substrato. Entrambi hanno l'intento comune di assicurare un prodotto compatibile o duraturo.

Lo stucco è un materiale plastico che a seguito di un processo di presa e con il minimo ritiro è capace di colmare lacune o vuoti macroscopici, interni ed esterni al manufatto, formati a seguito di processi di degrado. La loro formulazione è basata su una miscela di un legante e di una carica di inerte in pulverulenta o granulata. Per la realizzazione di stucchi in senso artistico e quindi artigianali si è fatto uso principalmente di miscele minerali. Molti modellati a bassorilievo erano ottenuti con malte di calce e sabbia o gesso o marmo. In alcuni casi veniva addizionato del legante organico a quello minerale, come colle, caseine, oli siccativi, ecc.

È regola comune che la coesione della stuccatura non superi per tenacia quella del materiale del manufatto. La stuccatura aderisce al materiale originario e nel caso in cui le variazioni dimensionali indotte dai parametri ambientali non siano uguali per entrambe deve essere la stuccatura a cedere e non certo il contrario. È stato osservato, purtroppo, che spesso si verifica proprio questo, tendendo a creare delle stucature assai più tenaci. In generale, bisogna pensare che le parti originali del manufatto sono antiche e di conseguenza più fragili e compromesse. Sarebbe quindi sempre meglio utilizzare composizioni di minor tenacia o stucature flessibili, adatte alle probabili variazioni di dimensioni del materiale e alle sollecitazioni meccaniche che può subire.

Nel caso delle stucature non si pone generalmente il problema della reversibilità, soprattutto se le lacune si trovano all'esterno dell'opera e possono essere demolite meccanicamente. Acquista importanza più che altro di compatibilità materica con il substrato, è necessario disporre di uno stucco quanto più possibile simile al materiale originale. Lo stucco oltre che a riempire una lacuna deve anche aderire alle ai confini limitrofi su cui è applicato, solitamente per natura vengono forniti diversi punti di ancoraggio che favoriscono l'adesione. Il tempo di indurimento non è un parametro critico a meno che non si intervenga in verticale, bisognerà mettere in preventivo la difficoltà nel lavorare.

Importante invece è la caratteristica del ritiro dello stucco, cioè la tendenza del materiale a diminuire di volume durante il processo di indurimento, che può creare tensioni contrattive. E' conveniente che lo stucco non ritiri durante la presa in modo da colmare esattamente il vuoto della lacuna. Lo stucco a base di gesso, per esempio, ha ottime caratteristiche ma inevitabilmente da luogo ad un certo ritiro, a causa dell'evaporazione dell'acqua. Rimane la possibilità di operare per eccesso, colmando le lacune di un sottile spessore in più rispetto al piano e raschiandole a livello l'eccesso una volta asciugate.⁴⁹

Per le stuccature si è impiegato di preferenza uno stucco in polvere di colore bianco, una sostanza a base di cellulosa, in commercio nei tipi di Polyfilla interior che impastata con acqua in quantità di un terzo rispetto al volume risulta molto plastica e facilmente modellabile con un ottima coesione nel raccordare le superfici in gesso. E' stata preferita alle stuccature in gesso perché priva di ritiro, con una grande resistenza e una rapida essiccazione (fig.11)

La cellulosa è un polimero strutturale del mondo vegetale, il cui monomero è il glucosio. All'interno della struttura della cellulosa sono presenti dei legami idrogeno sia tra le molecole sia tra le catene polimeriche. I gruppi OH presenti nei legami non sono in grado di svolgere la loro tipica proprietà con la conseguenza di rendere insolubile in acqua e in altri solventi organici la cellulosa. L'enorme disponibilità in natura ha spronato la chimica alla ricerca per modificarne le proprietà. I derivati cellulósici hanno la caratteristica della solubilità in acqua che permette di impiegarli in numerose applicazioni di restauro⁵⁰.

Le lacune dopo essere state risarcite sono state reintegrate cromaticamente. Le ricostruzioni plastiche e le integrazioni del modellato sono state effettuate unicamente nei casi in cui le mancanze avevano compromesso la staticità dell'insieme. Per la ricostruzione delle parti mancanti è stato utilizzato del gesso alabastrino. Nelle zone che necessitavano di integrazione l'inserimento dei perni molto sottili in vetro resina nei fori con la resina epossidica è stato migliorato dall'applicazione di una rete incastrata insieme per accogliere la colata di gesso (fig. 10)

Il gesso è stato preparato addizionando acqua deionizzata in proporzioni variabili a seconda della quantità necessaria, è stata versata a intervalli regolari, alternandola alla mescolatura. E' stata aggiunta qualche goccia di resina acrilica Acril 33, che, oltre come consolidante, risulta particolarmente indicato anche come additivo per stuccature e integrazioni per impartire maggior adesione al gesso.

⁴⁹ M. Matteini e A. Moles, La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica, Firenze, Nardini editore, 2010, pg. 232-236

⁵⁰ M. Matteini e A. Moles, La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica, Firenze, Nardini editore, 2010, pg. 168-170

Durante questa fase è stata prestata particolare attenzione al tempo di presa e soprattutto all'atto del mescolare in quanto alimenta e favorisce il processo di asciugatura. Il tempo di presa del gesso non deve essere troppo breve per favorire il processo, se la presa risultasse troppo rapida non raggiungerebbe lo scopo prefissato. Si rischia quindi una presa troppo rapida e di non ottenere la consistenza necessaria alla colatura all'interno dello stampo.

Sono state create delle dighe con forme in cartone e plastilina che hanno trattenuto la colata di gesso per il tempo necessario all'asciugatura. Una volta asciutto, le barrire sono state rimosse delicatamente e il gesso è stato rifinito attraverso l'aiuto di un taglierino e carta abrasiva (fig.12,15)

Le parti mancanti dopo esser state ricostruite sono state reintegrate cromaticamente e per tutte le integrazioni in gesso si è voluto mantenere un sottolivello rispetto alla superficie originale (fig.14).⁵¹

⁵¹ Per tutte le fasi di stuccatura e integrazione vedi tavola stuccature e integrazioni n.4

3.5 Ritocco pittorico

Per ottenere un maggior equilibrio estetico, è stato necessario intervenire con leggeri ritocchi con colori ad acquerello. L'integrazione pittorica ha riguardato quattro situazioni differenti: le stuccature, le integrazioni con il gesso alabastrino, le macchie gialle e alcune parti figurative. Sono stati valutati due metodi di ritocco pittorico per le stuccature e le integrazioni a gesso.

Il primo è quello adottato dall'Istituto Superiore per la Conservazione ed il restauro (ISCR) a Roma ed il secondo quello adottato dall'Opificio delle Pietre Dure a Firenze. Promotori di queste due tecniche diverse saranno rispettivamente Cesare Brandi e Umberto Baldini.

Riassumendole brevemente, il metodo di C. Brandi prevede due tipologie di ritocco pittorico: il rigatino e il neutro; quello di U. Baldini anche: la selezione cromatica che corrisponde al tratteggio romano e l'astrazione cromatica che corrisponde al neutro romano. Il rigatino si ottiene con delle linee sottili che mantengono sempre con la verticalità ed è il risultato della combinazione e della sovrapposizione di colori puri per ottenere un'unica tonalità. La selezione cromatica, a differenza del rigatino, segue la pennellata dell'autore e si ottiene mescolando i colori già sulla tavolozza fino ad ottenere la tonalità cercata.

L'integrazione pittorica dovrà essere sempre invisibile da lontano e immediatamente riconoscibile da vicino. Quando C. Brandi parla della tinta neutra sottolinea come l'integrazione rischia di mettere più in risalto la lacuna dell'originale. Questo dipende da diversi fattori ma soprattutto dalla tonalità e dalla saturazione della tinta. Una volta trovata la giusta tonalità, l'integrazione si staccherà dall'originale ma darà continuità all'opera, come se si percepisce l'unità mancante sotto la lacuna. L'astrazione cromatica, invece, si ottiene con un tratteggio incrociato di tre tonalità fisse che devono essere calibrate con le tonalità dell'opera caso per caso.

Per effettuare il ritocco pittorico è stato necessario ristabilire l'opera in posizione verticale. L'integrazione pittorica delle lacune è stata affrontata con due metodi diversi a seconda della dimensione e della natura della lacuna.

Il ritocco è stato eseguito ad acquerello scegliendo di seguire il metodo dell'ISCR, il rigatino per le stuccature (fig.18) e la tinta neutra per le integrazioni in gesso. Le superfici sono state riportate ad un tonalità omogenea abbastanza simile alla tonalità del materiale originale.

Per le macchie gialle e le parti figurative sono state effettuate, invece, tre prove di velatura :

1. la prima con 3 punte di spatola di pigmento bianco di zinco diluito in 100 ml acqua, 1/3 di pigmento terra di Siena naturale 1/3 di pigmento Terra d'ombra bruciata
2. la seconda con 4 punte di spatola di pigmento bianco di zinco diluito in 100 ml acqua, 1/3 di pigmento terra di Siena naturale 1/3 di pigmento Terra d'ombra bruciata e una goccia di legante gomma arabica
3. la terza con 5 punte di spatola di pigmento bianco di zinco diluito in 100 ml di acqua

La prova n. 1 risulta essere troppo trasparente e non si stende in maniera omogenea. E' stata quindi aumentata la quantità di pigmento bianco di zinco e aggiunto un legante naturale, gomma arabica. La prova n.2 ha dato un risultato soddisfacente compatibile alle esigenze richieste, è stata stesa una leggera velatura nelle zone che cromaticamente non risultavano omogenee con quelle zone dell'opera dove la pulitura aveva ottenuto un livello migliore (fig.16)

La prova n. 3 è stata scelta per il degrado delle macchie gialle. La velatura aveva lo scopo di essere più coprente rispetto alle prove n. 1 e n. 2 ed è stata stesa in maniera localizzata e puntuale su ogni macchia per abbassare cromaticamente la colorazione (fig.17)⁵²

3.6 Collocazione finale dell'opera

Il rilievo è stato collocato su una struttura metallica costruita su misura che consente la movimentazione dell'opera e la collocazione a parete. Si tratta di una struttura in metallo formata da cinque fasce verticali a forma di L che misurano in larghezza circa 10 cm, saldate insieme da tre fasce orizzontali della stessa misura. Il lato inferiore della struttura ha un piano aggettante che funge da basamento, il rilievo poggia sulla base delle cinque fasce verticali scaricandone il peso.⁵³

La struttura metallica facilita il trasporto, proteggendo la lastra e rendendola più maneggevole. E' una struttura di sostegno leggera e che non compromette la traspirazione dell'opera, sulla quale il rilievo è solamente appoggiato per escludere ulteriori fori che andrebbero a intaccarne la statica.

E' stato scelto di non usare alcuna protezione finale. Esistono casi in cui la protezione è meglio non farla con trattamenti protettivi direttamente applicati ai materiali ma attraverso interventi volti a ritardare o impedire l'insorgere di processi di degrado di tipo indiretti attraverso cicli manutentori programmati.

⁵² Per tutte le fasi di integrazione pittorica vedi tavola ritocco pittorico n.5

⁵³ Vedi tavola consolidamento retro n.7

3.7 Il progetto d'intervento per la ricollocazione della Menade

Durante l'operazione di consolidamento si è verificata una variante che non era stata considerata nell'iniziale progetto di restauro. L'estremità destra del bassorilievo raffigurante una delle menadi danzanti presentava una problematica di tipo strutturale in prossimità della frattura che aveva una situazione critica vista la profondità della crepa.

Dimostrava una eccessiva fragilità ed un progressivo cedimento dopo lo spostamento del rilievo da verticale a orizzontale e viceversa. L'unico modo è stato quello di intervenire meccanicamente. E' stato deciso, quindi, di staccarla completamente in prossimità della già esistente profonda frattura, valutandone attentamente il grado di adesione. La decisione non è stata presa con leggerezza, è stato valutato ogni eventuale rischio possibile ed è una scelta fatta in comune accordo con i proprietari dopo un'attenta riflessione.

Lo smontaggio e il rimontaggio di parti sono interventi invasivi e vengono effettuati solo in condizioni di assoluta necessità. La parte staccata è stata trattata in maniera indipendente. I pezzi che durante la fase di smontaggio si sono staccati sono stati incollati con punti di resina epossidica EPO 150 stesa a spatola. Le fessure sono state stuccate con stucco in polvere Polyfilla interior e reintegrate cromaticamente ad acquerello (fig.23; fig.24)

Non è stato possibile completare il lavoro con il naturale incollaggio del pezzo staccato che avrebbe ridato continuità all'opera ma in accordo con la committenza è stato concordato un progetto d'intervento futuro che verrà eseguito ad ottobre 2017.

Il progetto prevede l'apertura di almeno tre fori con il trapano manuale in entrambe due le parti da incollare. L'inserimento all'interno dei fori di sottili perni in vetro resina verrà effettuato insieme alla resina epossidica EPO 150. Questa fase garantirà all'opera una maggiore garanzia di durevolezza nel tempo.

L'estesa frattura verrà risarcita con l'elastomero Fluoline addizionato a polvere di gesso. La scelta di questo prodotto ricade nelle sue proprietà di flessibilità ed elasticità che sono indispensabili durante la movimentazione dell'opera. La stuccatura sarà integrata cromaticamente con il metodo del rigatino ICR

Conclusioni e Ringraziamenti

L'esperienza si è rivelata estremamente affascinante e complessa allo stesso tempo, è stato il primo approccio all'ambiente lavorativo, attraverso un intervento programmato che prevedeva l'organizzazione del materiale, dei costi e dei tempi. La continua interazione, attraverso rapporti diretti con la committenza, ha portato ad una costante mediazione tra le metodologie d'intervento, le richieste dei proprietari e l'ambiente circostante.

L'opera, come prima esperienza su gesso, ci ha messo a dura prova e non sono mancate "sorprese" di varia natura. Abbiamo dovuto affrontare inaspettate problematiche che hanno richiesto tempestive risoluzioni. Abbiamo riscontrato molte difficoltà, soprattutto nella fase di pulitura, che non è quasi mai risultata soddisfacente e omogenea ma abbiamo operato sempre nel più completo rispetto dell'opera senza compromettere ulteriormente lo stato di conservazione.

Inoltre, la delicatezza del materiale costituente espone le opere in gesso a rischi superiori rispetto alle altre opere. La particolare fragilità del manufatto ha richiesto determinate capacità di criterio nelle scelte delle metodologie applicate ed è stata l'occasione per esercitarci su un materiale sul quale non avevamo mai avuto occasione di intervenire.

In generale, questo materiale, presenta un'elevata sensibilità ai sistemi acquosi, che abbiamo dunque evitato il più possibile. Questa caratteristica, in particolare, ha orientato la scelta del metodo di pulitura verso sistemi in gel che non "bagnino" la superficie. Qualità dimostrate sia dal gel di agar, comunemente usato per la pulitura dei manufatti in gesso, sia dal nevek, il nuovo prodotto formulato dal CTS. L'agar e il nevek sono stati da noi utilizzati, a confronto.

Le tecniche di pulitura continuano a subire modifiche, nel tentativo di migliorare la prestazione dei prodotti ed adeguare i metodi di applicazione nel completo rispetto delle delicate superfici in gesso. Entrambi sono stati preferiti, come metodi pulenti, anche perché non presentano rischi per l'operatore e sono prodotti ecosostenibili.

Bibliografia

Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2017

Vincenzo Cartari, *Immagini delli Dei de gl'Antichi*, Milano, Luni Editrice, 2015

Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi, Volume I e Volume II*, Milano, Rizzoli, 1994

Mauro Matteini e Arcangelo Moles, *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*, Firenze, Nardini Editore, 2010

“Raccomandazioni NorMal-1/88, Alterazioni macroscopiche dei materiali lapidei, Lessico”, Roma, CNR, ICR, 1990

Irene Favaretto e Gustavo Traversari, *Tesori di scultura greca a Venezia. Raccolte private del '500 al Museo Archeologico*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 1993

Umberto Pappalardo, *Affreschi romani*, Verona, Arsenale editrice, 2013

Enrico Noè, *I gessi dell'Accademia di Belle Arti nell'800*, in *Accademia di Belle Arti. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Tomo I, Treviso, Antiga Edizioni, 2016

Elena Catra, *Le scuole di statuaria e scultura*, in *Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, Tomo II, a cura di Nico Stringa, Treviso, Antiga Edizioni, 2016

Giuseppe Pavanello, *La scultura/gli scultori*, in *Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Tomo I, Treviso, Antiga Edizioni, 2016

Canova, *I Classici dell'Arte, Edizione Speciale per il Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 2005

Venezia nell'età di Canova 1780-1830, Venezia, Alfieri, Electa, 1978

Daniela Tarabra, *Il Settecento, I Secoli dell'Arte*, Milano, Mondadori Electa, 2006

Documentazione grafica e fotografica di tutte le fasi dell'intervento di restauro



Fig. 1 – Messa in sicurezza dei distacchi di parti macroscopiche



Fig. 2 - Pulitura della superficie



Fig. 3 – Pulitura vecchio tassello



Fig. 4 – Pulitura parti figurative



Fig. 5 – Pulitura degrado macchie gialle



Fig. 6 – Pulitura degrado macchie gialle



Fig. 7 – Consolidamento dei distacchi



Fig. 8 – Consolidamento della zona degradata da erosione



Fig. 9 – Preparazione resina epossidica e consolidamento



Fig. 10 – Inserimento perni e maglia in vetro resina



Fig. 11 - Stucature



Fig. 12 – Integrazioni in gesso alabastrino

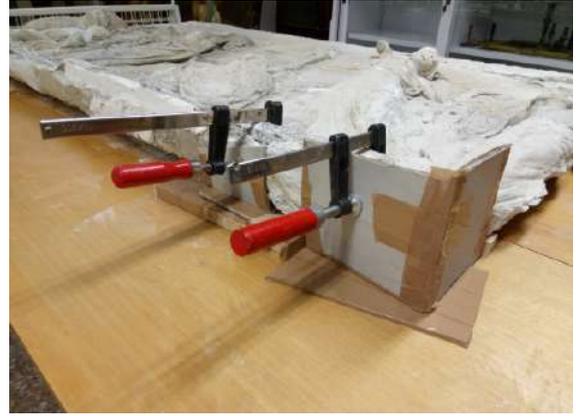


Fig. 13 – Integrazioni in gesso alabastrino



Fig. 14 - Integrazione in gesso alabastrino



Fig. 15 – Integrazioni in gesso alabastrino



Fig. 16 – Prove di velatura



Fig. 17 – Integrazione pittorica degrado macchie gialle



Fig. 18 – Integrazione pittorica delle stucature



Fig. 19 – Spolveratura e stesura resina acrilica



Fig. 20 - Iniezioni di gesso alabastrino



Fig. 21 – Preparazione e stesura gesso alabastrino sul retro del rilievo

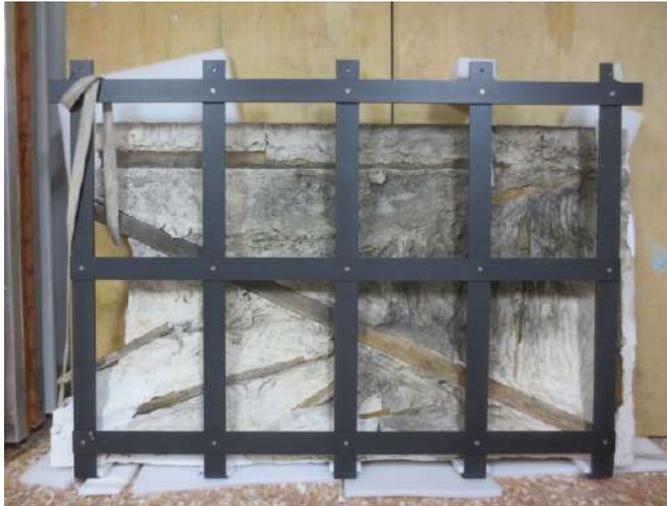


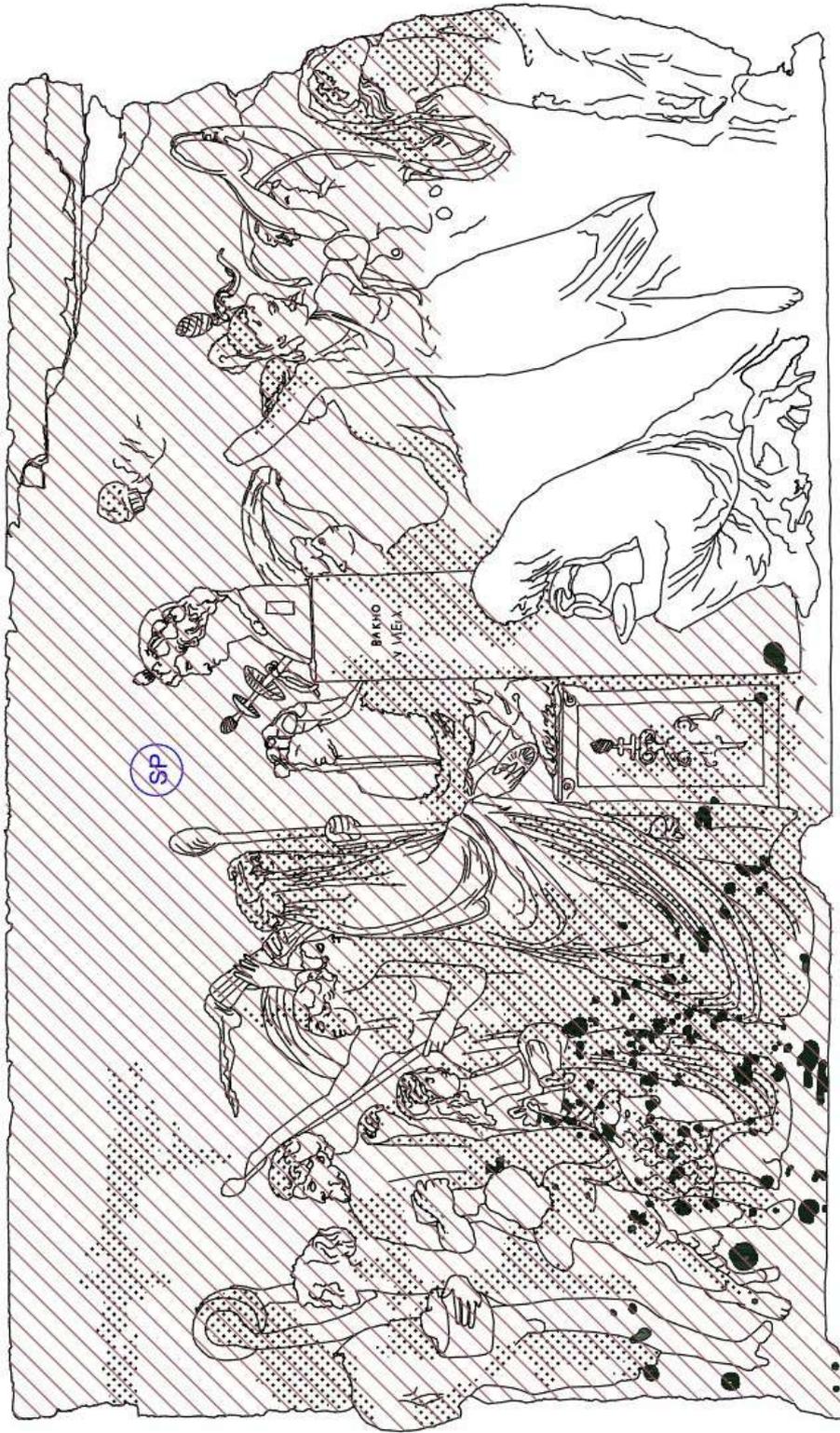
Fig. 22 – Stesura gesso alabastrino sul retro del rilievo



Fig. 23 – Consolidamento



Fig. 24 – Consolidamento, stuccature e integrazione pittorica



0 0.5 m
Scala grafica

 Spolveratura

 Nevek + soluz. acquosa di carbonato d'ammonio al 5%

 Nevek + Acetone

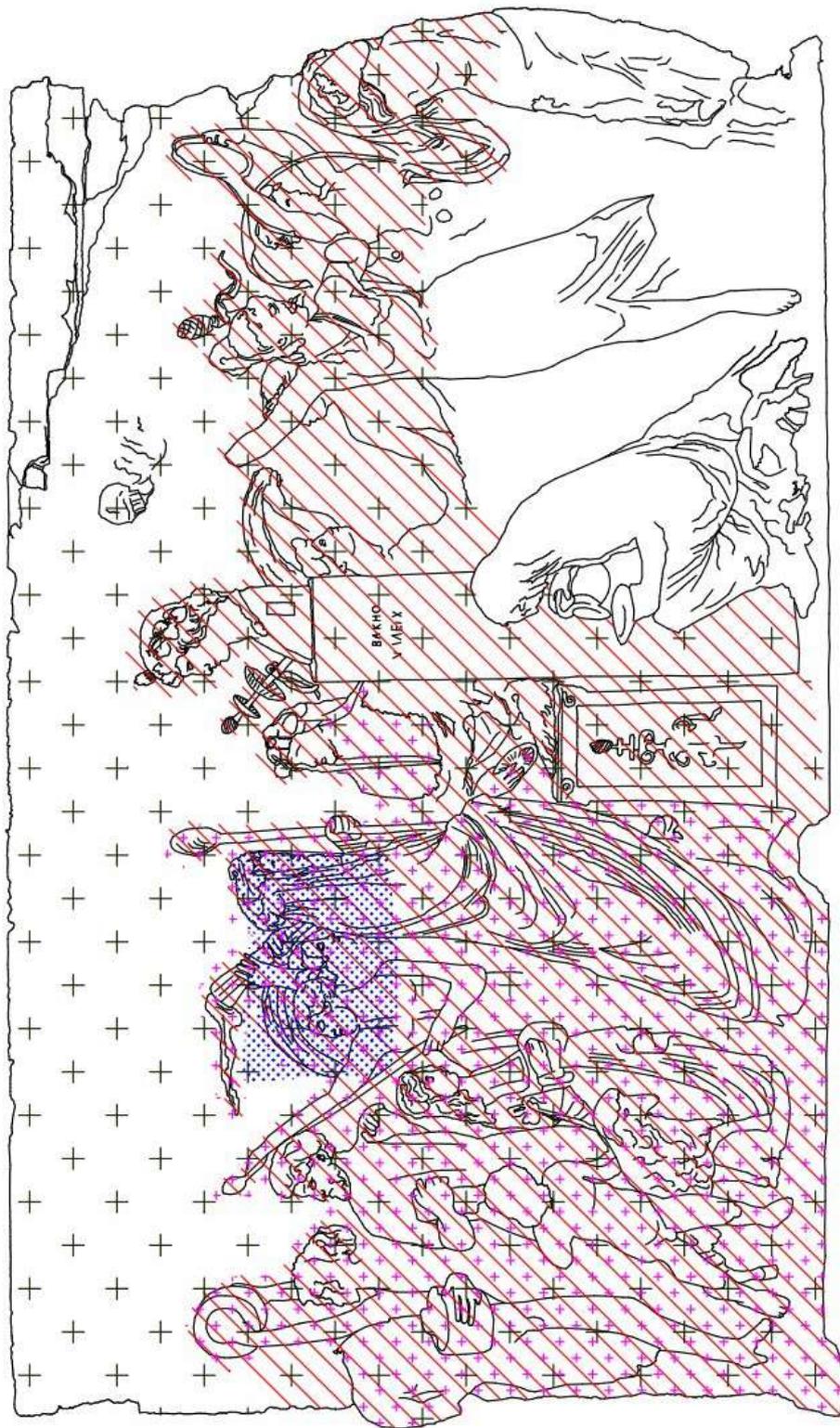
 Sepiolite + miscela Acetone e Acqua 75/25

Tesi Tomo I

Tav. n. 1. Pultura

Istituto Veneto per i Beni Culturali

Allieva: Isotta Farnea



0 0,5 m
Scala grafica

☒ Nevek + Tween 20 al 5%

☒ Gel di AgarArt + Tween 20 al 2%

☒ Gel di AgarArt + Tween 20 al 2%

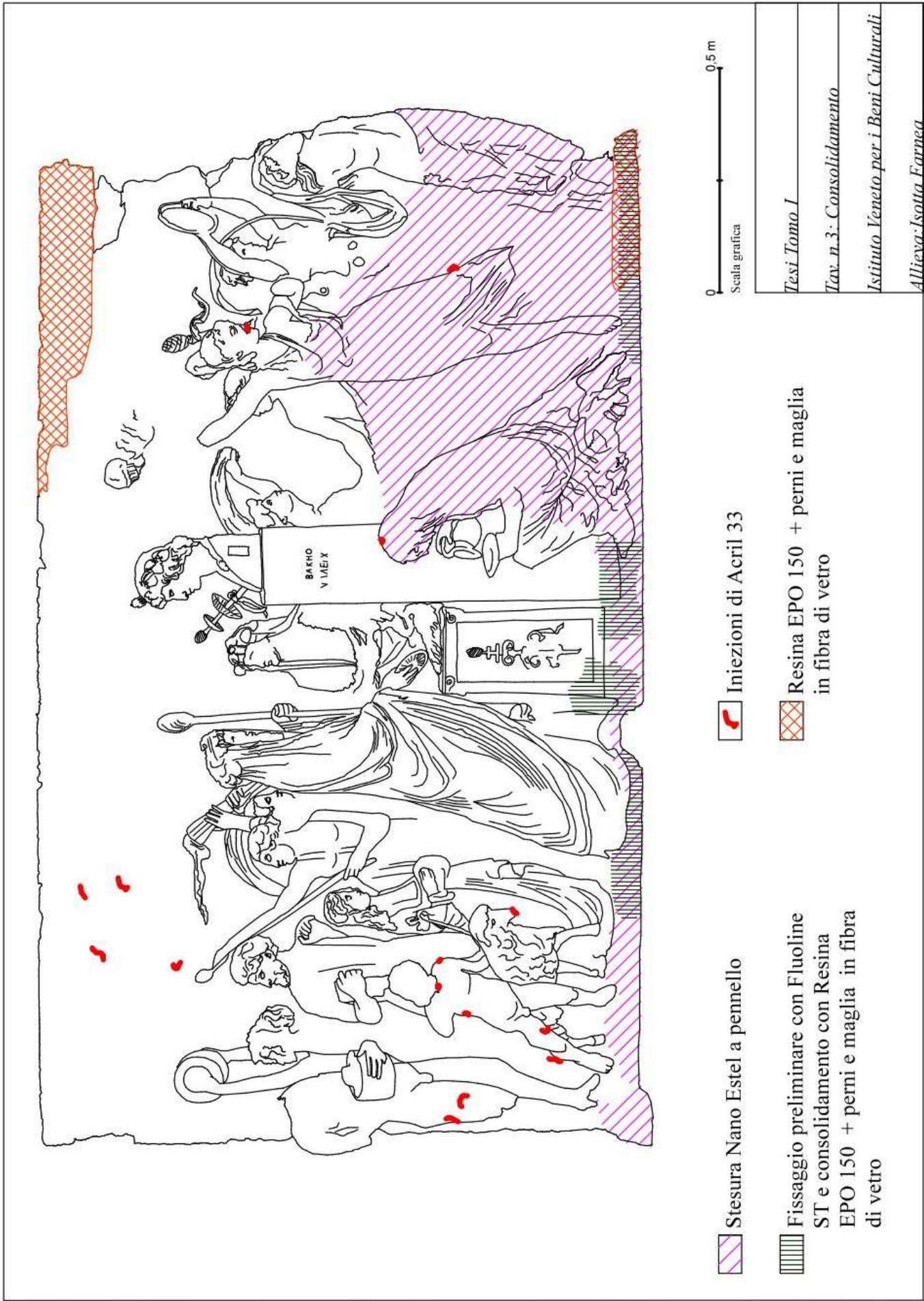
☒ Gel di AgarArt + Tween 20 al 2%

Tesi Tomo I

Tav. n. 2: Pulpitura

Istituto Veneto per i Beni Culturali

Allieva: Isotta Farnea



 Stesura Nano Estel a pennello

 Fissaggio preliminare con Fluoline
ST e consolidamento con Resina
EPO 150 + perni e maglia in fibra
di vetro

 Iniezioni di Acril 33

 Resina EPO 150 + perni e maglia
in fibra di vetro

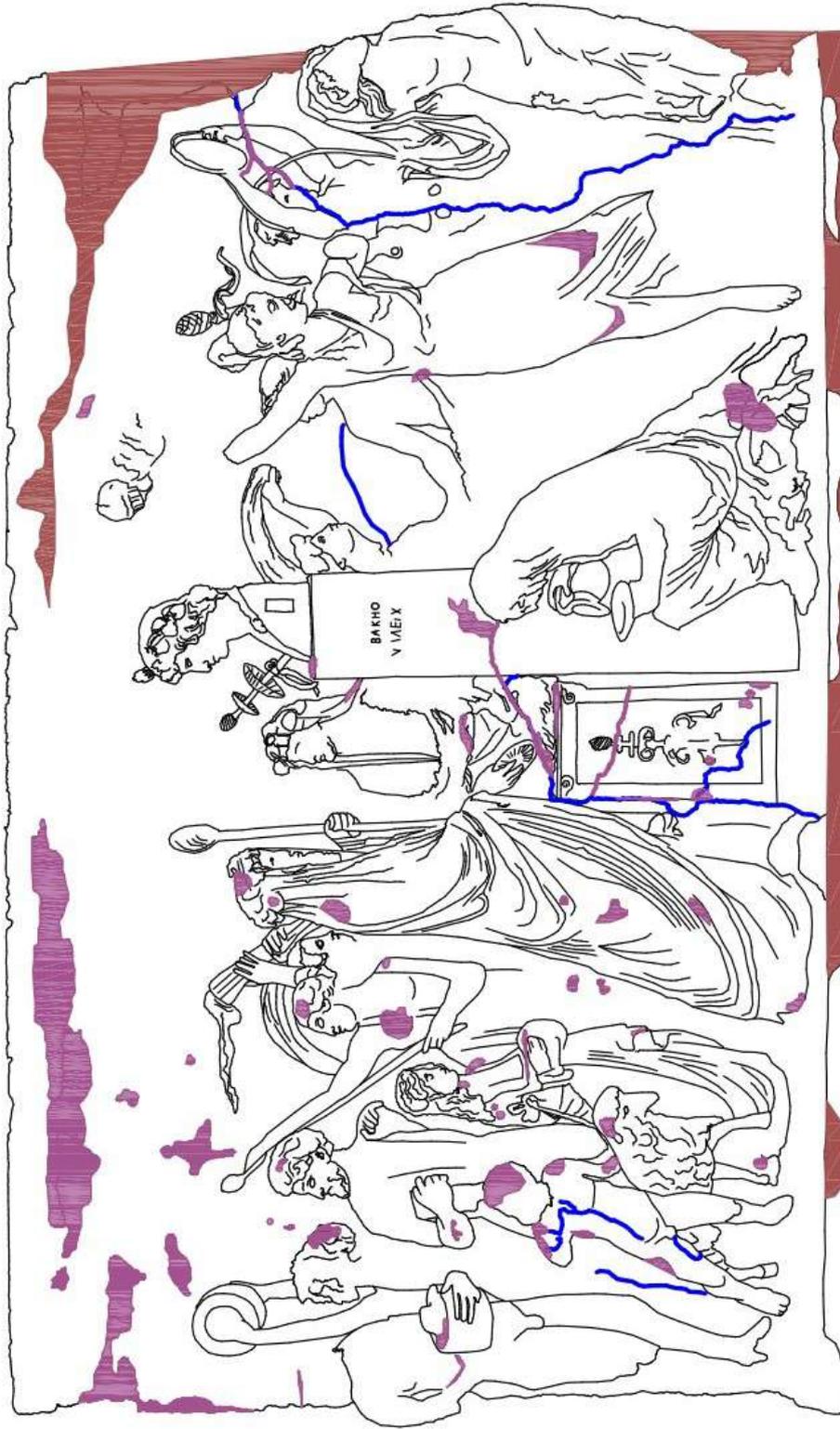
0 0.5 m
Scala grafica

Tesi Tomo I

Tav. n.3: Consolidamento

Istituto Veneto per i Beni Culturali

Allieva: Isotta Farnea



0 0,5 m
Scala grafica

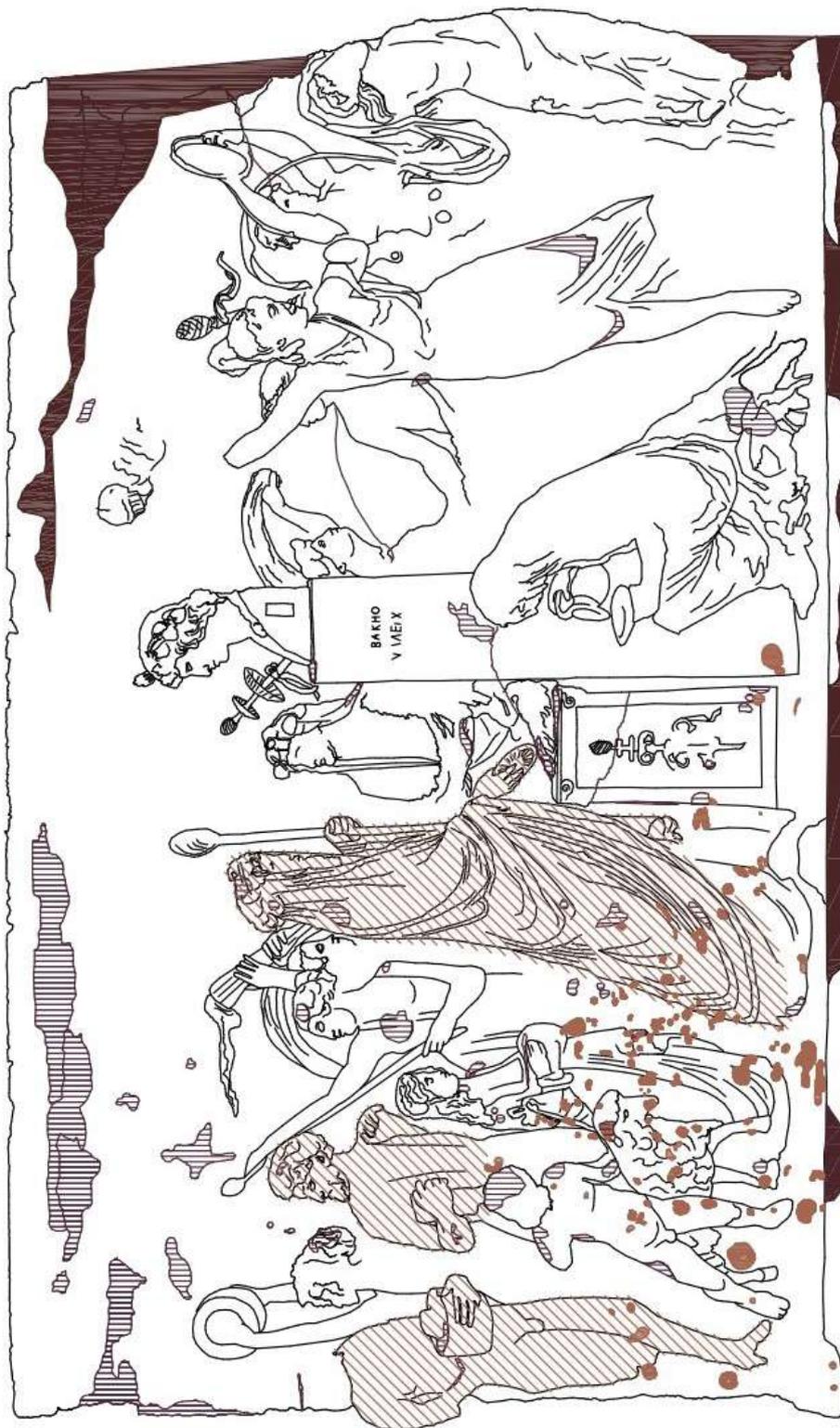
- Stuccature con Polyfilla interior
- Integrazioni in gesso alabastrino
- Stuccature precedente intervento
- Stuccature con Polyfilla interior

Tesi Tomo I

Tav. n. 4: Stuccature e Integrazioni

Istituto Veneto per i Beni Culturali

Allieva: Isotta Earnea



0 0,5 m
Scala grafica

▨ Velatura n.2

▨ Integrazione pittorica a rigatino

■ Velatura n.3

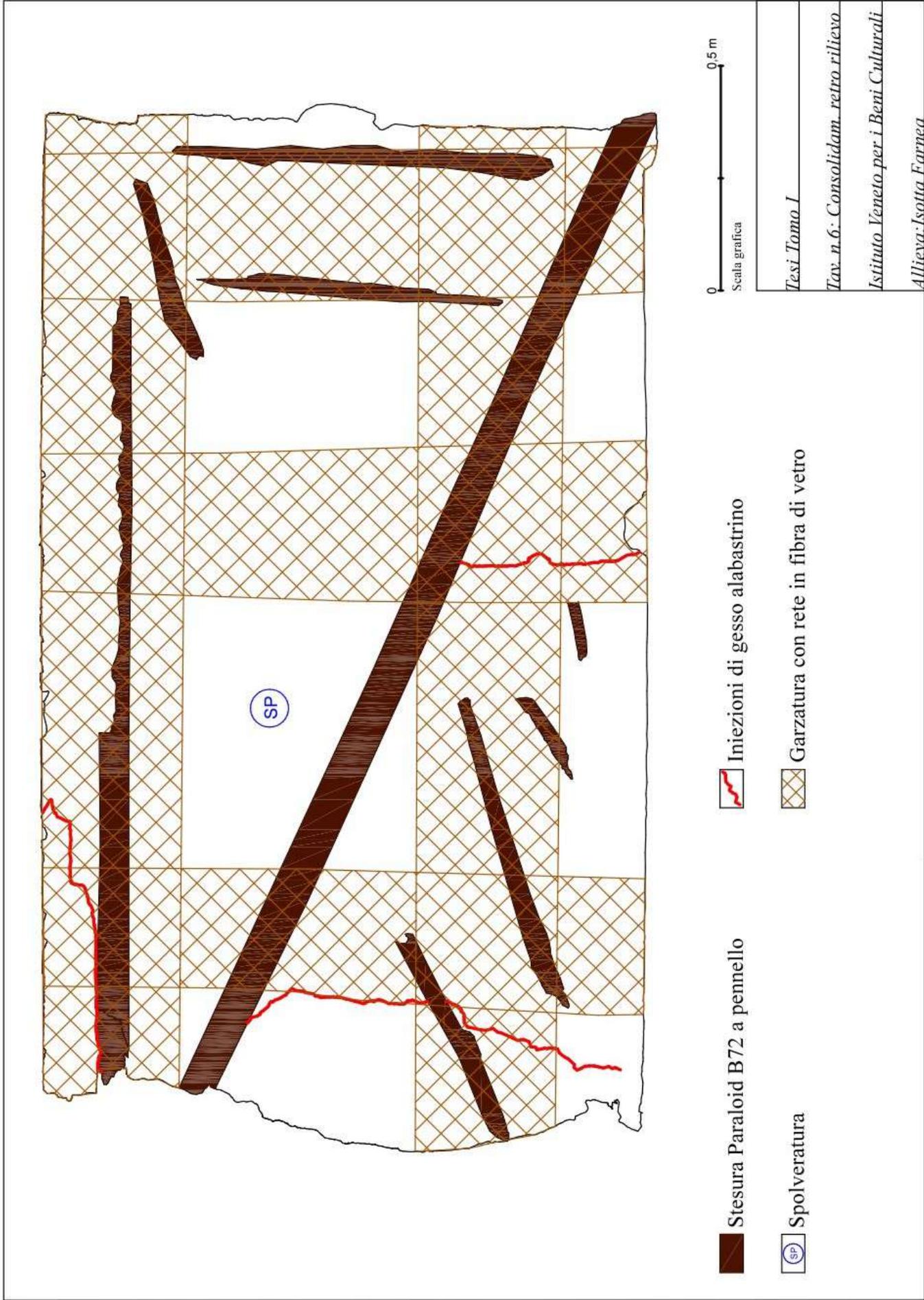
■ Integrazione pittorica tinta neutra

Tesi Tomo I

Tav. n.5: Ritocco pittorico

Istituto Veneto per i Beni Culturali

Allieva: Isotta Farnea



Stesura Paraloid B72 a pennello



Spolveratura



Iniezioni di gesso alabastrino



Garzatura con rete in fibra di vetro

0 0,5 m

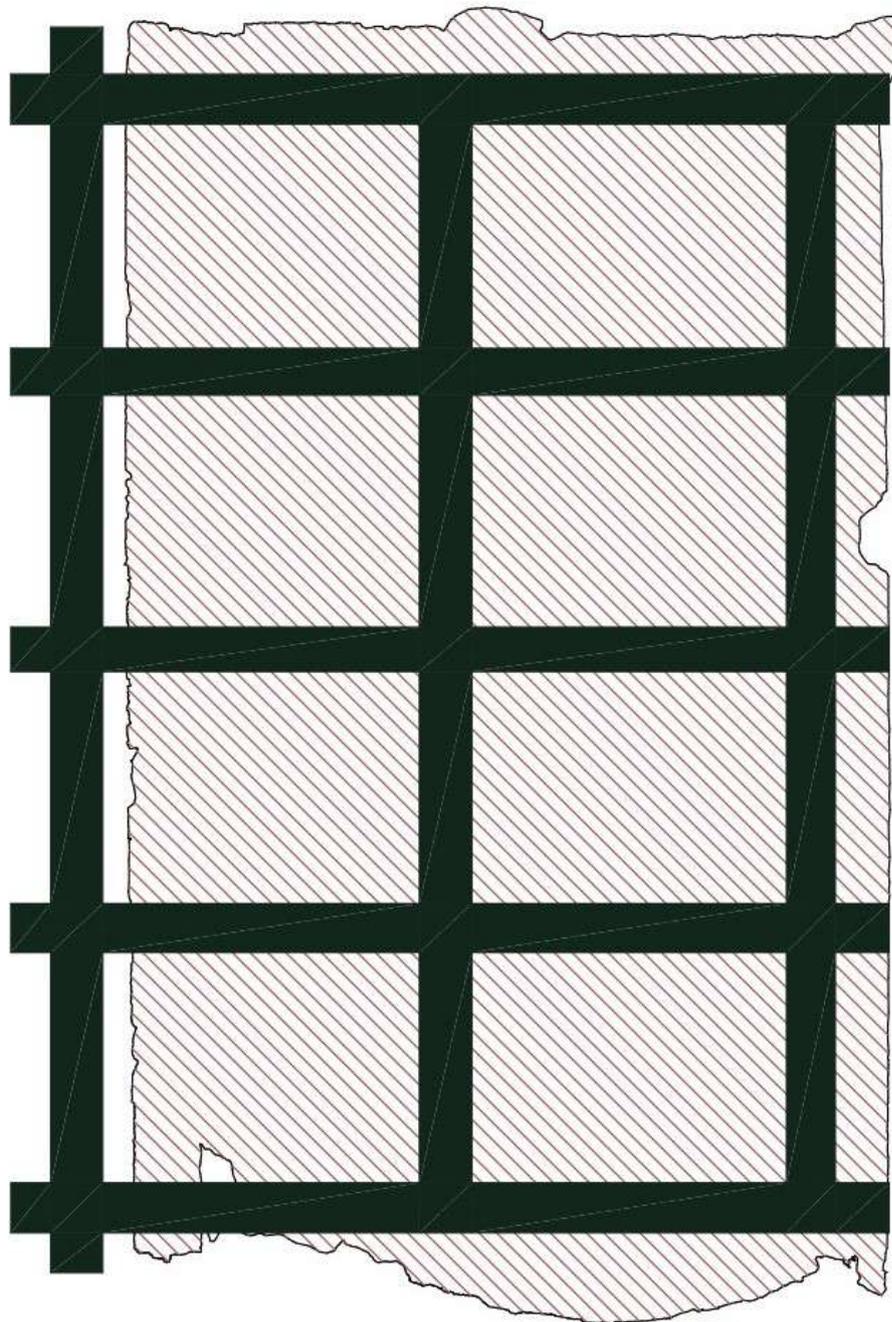
Scala grafica

Tesi Tomo I

Tav. n.6: Consolidam. retro rilievo

Istituto Veneto per i Beni Culturali

Allieva: Isotta Earnea



■ Struttura metallica

▨ Stesura di tre strati di gesso alabastrino

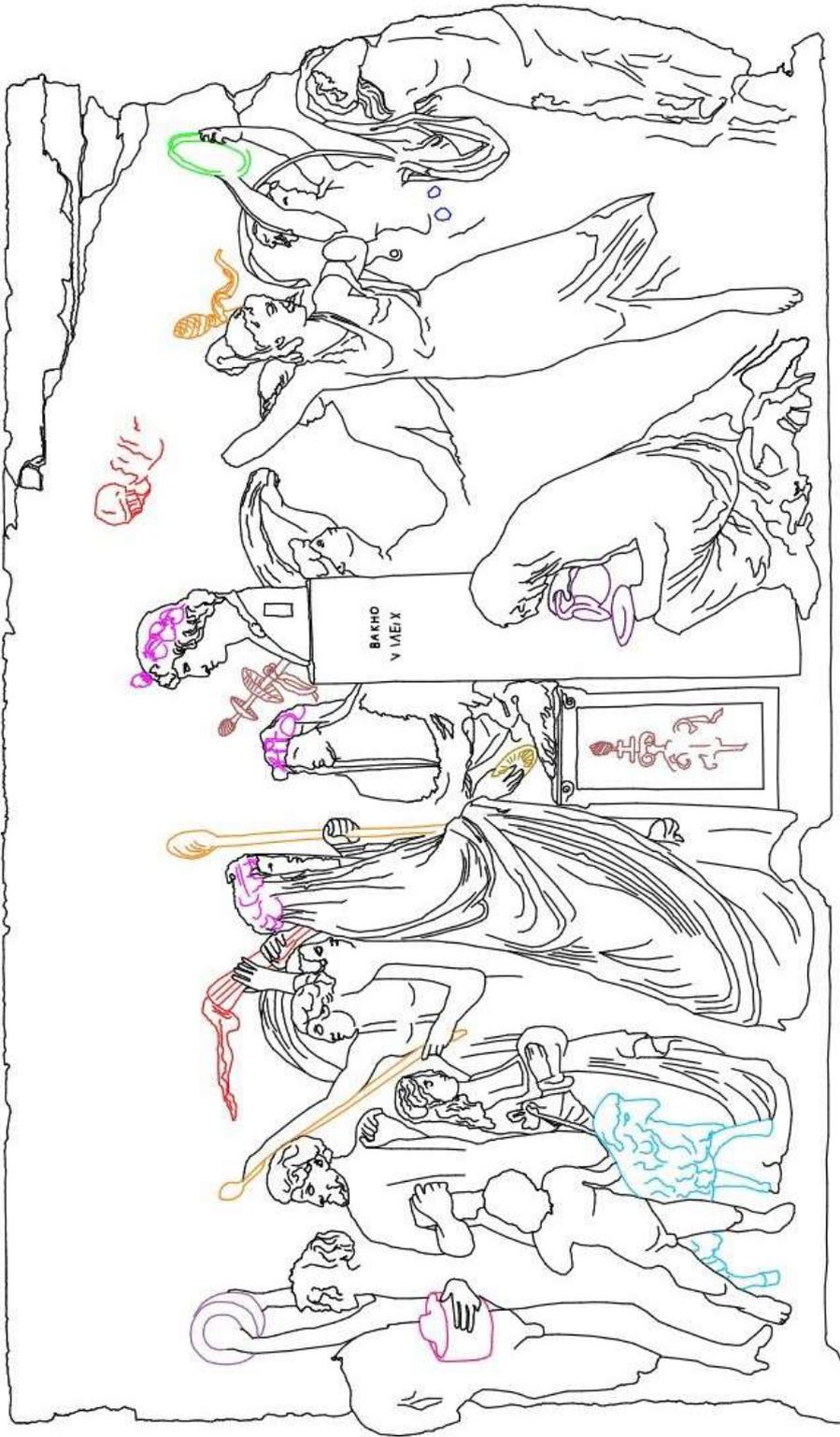
0 0,5 m
Scala grafica

Tesi Tomo I

Tav. n. 7: Consolidam. retro rilievo

Istituto Veneto per i Beni Culturali

Allieva: Isotta Farnea



0 0.5 m
Scala grafica

- | | | | | | | | |
|---|-----------------------|---|------------|---|-----------------|---|---------------------|
|  | Cesta o otre di vino |  | Tamburello |  | Corona vegetale |  | Animale sacrificale |
|  | Spada con doppia elsa |  | Cimbali |  | Libagione |  | Patera |
|  | Torcia |  | Crotali |  | Sacro firsso | | |

Tesi Tomo I

Tav. n.8: Attributi

Istituto Veneto per i Beni Culturali

Allieva: Isotta Farnea

Schede tecniche dei prodotti