



ISTITUTO
VENETO
PER I BENI
CULTURALI

ISTITUTO VENETO PER I BENI CULTURALI

CORSO PER TECNICO DEL RESTAURO
DI BENI CULTURALI

CORSO CODICE 463-0003-433-2021
DGR 433 del 06 aprile 2021

***IL SOFFITTO DIPINTO DA VITTORIO EMANUELE BRESSANIN
NELLA SALA CONCERTI DEL CONSERVATORIO
“BENEDETTO MARCELLO” A VENEZIA.
STUDIO DELL’OPERA E PROPOSTA DI INTERVENTO.***

ANTONELLA QUITADAMO

Relatore
Rest. Edvige Ancilotto

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

INDICE

| | |
|--|-------|
| PREMESSA | p. 5 |
| CAPITOLO PRIMO. IL LUOGO | |
| 1.1. PALAZZO PISANI IN CAMPO SANTO STEFANO. CENNI STORICI | p. 7 |
| 1.2. SALA DA BALLO, ORA SALA CONCERTI | p. 8 |
| CAPITOLO SECONDO. L'ARTISTA | |
| 2.1. VITTORIO EMANUELE BRESSANIN. CENNI BIOGRAFICI | p. 11 |
| 2.2. ATTIVITÀ ARTISTICA | |
| 2.2.1 IL REVIVAL SETTECENTESCO | p.13 |
| 2.2.2. <<GIACCHÉ CANTO UNA MISERA CANZONE MA CANTO IL VERO>>. IL VERISMO | p.19 |
| 2.2.3.TRA SACRO E PROFANO | p. 21 |
| 2.2.4. I DIPINTI MURALI | p. 23 |
| CAPITOLO TERZO. L'OPERA | |
| 3. IL “ <i>BRIO E L'ACUME</i> ”: IL CAPOLAVORO DI VITTORIO EMANUELE BRESSANIN | p.27 |
| CAPITOLO QUARTO. LA TECNICA ESECUTIVA | |
| 4. 1 LA TEMPERA. COMPOSIZIONE | p.31 |
| 4.2. TEMPERA MURALE. CENNI STORICI | p.32 |
| 4.3. LA PITTURA MURALE A TEMPERA TRA 800 E 900 IN ITALIA | p.34 |
| PROPOSTA DI INTERVENTO | |
| - TECNICA ESECUTIVA | p.37 |
| - VICENDE CONSERVATIVE | p.37 |
| - STATO DI CONSERVAZIONE | p. 40 |
| - PROPOSTA DI INTERVENTO | p.41 |
| BIBLIOGRAFIA | p.44 |
| RINGRAZIAMENTI | p. 47 |

PREMESSA

La redazione di questa tesi è il risultato di una ricerca storico artistica riguardante il manufatto preso in questione, il soffitto dipinto da Vittorio Emanuele Bressanin, nella Sala Concerti del Conservatorio Benedetto Marcello a Venezia.

Lo scopo di tale ricerca è ottenere le informazioni necessarie per proporre un intervento conservativo, a sua volta diretto a tutelare l'opera, che ad oggi si trova in un pessimo stato di conservazione.

L'elaborato è suddiviso in cinque capitoli.

Il primo capitolo si offre come una panoramica generale del contesto in cui l'opera è sita, ovvero Palazzo Pisani di Santo Stefano e più nello specifico le vicende storiche che hanno interessato la Sala Concerti, già Sala da Ballo, nel corso dei secoli.

Il secondo capitolo restituisce un'immagine della vita e dell'attività artistica di Vittorio Emanuele Bressanin, artista veneto, gravitante nell'ambiente artistico veneziano, che a cavallo dell'Ottocento fu investito dall'ondata dell'Esposizioni Internazionali, future Biennali.

Successivamente verrà presentata l'iconografia del dipinto, *la Glorificazione della Musica*, con l'ausilio di un articolo dell'intellettuale Gino Damerini, la cui testimonianza risulta di fondamentale importanza per la conoscenza di alcuni particolari.

Nel quarto capitolo si cercherà invece di descrivere la tecnica esecutiva che viene indicata dalle fonti, tra cui appunto, Gino Damerini, esaminando brevemente la componente chimica e più dettagliatamente il suo utilizzo a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento.

Infine verrà sviluppata una proposta di intervento, che consiste in un possibile approccio al manufatto, ideato esclusivamente sulla base di un'indagine visiva a distanza e sulle informazioni riportate dalle fonti consultate. Per questo motivo quest'ultima parte va considerata come puramente teorica, si sviluppa nella piena libertà progettuale che non tiene conto di costi e tempistiche.

Per tutte le informazioni relative alla storia conservativa dell'opera si è fatto riferimento all'Archivio Storico e Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna e all'Archivio del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia.

Durante il lavoro di indagine si è ritenuto particolarmente importante eseguire una dettagliata documentazione grafica del manufatto, considerando questa prassi di vitale importanza per restituire un'immagine quanto più veritiera e rispettosa dell'opera; inoltre vedendo nella documentazione grafica la possibilità di studiare l'opera in maniera ravvicinata anche se virtuale ed entrare in contatto con la sua iconografia.

Tuttavia si tiene a precisare che, per questioni logistiche, gli elaborati grafici finali sono frutto di un fotomosaico che restituisce una visione d'insieme dell'opera, ma che non ha valore metrico.



PALAZZO PISANI
à S. Stefano

Incisione di L. Carlerarijs

CAPITOLO PRIMO. IL LUOGO

San Marco 2809 – Campo Pisani

La famiglia Pisani risulta già residente nel IX secolo nell'isola di Rivo Alto (poi divenuta Venezia); notizie più attendibili si hanno da documenti del 1307 con i quali risulta che Nicolò Pisani era aggregato al Maggior Consiglio, e poco più tardi anche i suoi due figli Bertuccio e Almorò. I Pisani del ramo di Bertuccio, residenti dapprima a Santa Maria Zobenico, detta più tardi, "dei Vincenzi", possedevano dal 1328 delle proprietà a Santo Stefano, nelle quali nel 1537 vi si stabilirono, ristrutturando la proprietà e acquistando delle case limitrofe.

Dopo quasi un secolo, dalla cronaca del Priuli si ha notizia della ricostruzione della fabbrica nel 1614 da parte di Alvise Pisani. Il progetto fu ideato dallo stesso Alvise, e realizzato da artigiani locali, senza l'ausilio di un architetto; le fonti¹ ci informano del fatto che a quel tempo a Venezia mancava una figura rilevante nel campo dell'architettura: Palladio e Sansovino erano morti e il Longhena era ancora molto giovane.

L'esperienza degli artigiani locali, acquisita tramite anni di lavoro al fianco di personalità eccellenti nel campo dell'architettura, permetteva a tali maestranze di riuscire a condurre a termine una costruzione che non presentasse particolari problemi statici.

Tuttavia nel 1634, a seguito di un terremoto, una parte del palazzo appena costruito crollò e dovette essere ricostruita, dimostrando le vere esigenze costruttive dell'edificio. Questa ultima versione rimase inalterata per circa un secolo, ed è quella che possiamo vedere nelle incisioni del Carlevarijs (1703) e del Coronelli (1710), che ci mostrano la facciata con il caratteristico bugnato. Dalla cronaca del Priuli viene annotato che il palazzo era di "*bella struttura e di considerabile grandezza con quantità di marmi inestimabili con spese di 200.000 ducati*"²

Negli anni a venire i Pisani acquistarono stabili contigui, con l'obiettivo di dilatarsi verso il Canal Grande, raggiungendolo con una piccola facciata laterale solo nel 1751, anno in cui Andrea, figlio di Almorò e nipote del Doge Alvise, acquistò il palazzetto dell'astronomo e matematico Giovanni Poleni (1683 – 1761).

Nonostante la costruzione dell'edificio risalga alla prima metà del XVI secolo, la sua fisionomia interna è quasi tutta settecentesca; infatti nel 1728 Gerolamo Frigimelica, architetto fidato della famiglia, contemporaneamente impegnato nella costruzione della sontuosa villa di Stra, venne incaricato di ampliare il palazzo sotto le direttive personali di Almorò. Le modifiche che apportò videro l'introduzione dei cortili interni con porticati e logge e la sopraelevazione del secondo piano nobile, permessa dall'eliminazione del grande abbaino seicentesco. Qui trovarono spazio la nuova biblioteca e un secondo salone da ballo.

Il palazzo venne definito grandioso per la maestosità del suo volume e per l'aspetto esterno, con pilastri bugnati e portali arcuati in pietra d'Istria.

Nel frattempo gli interni vennero decorati dai pittori più illustri: Guarana, Amigoni, Pittoni Ricci e Domenico Tiepolo. Sistema. Inoltre si procedeva all'arredo con mobili di grande pregio acquistati anche in Francia e in Inghilterra.

1 G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico – artistica*, Roma, 1956

2 Gallo R. *Una famiglia patrizia, I Pisani di Santo Stefano e di Stra*, Venezia 1945

PALAZZO PISANI IN
CAMPO SANTO STEFANO.
CENNI STORICI

Alla fine del secolo l'architetto veneziano Bernardino Maccaruzzi fu incaricato di modificare ulteriormente il secondo piano nobile, suddividendo l'enorme spazio in più di duecento vani e riammodernando l'arredo con abbondanti stucchi di Giuseppe Ferrari, noto stuccatore di origine svizzera. Dalle modifiche del Maccaruzzi l'edificio subì altri interventi, non tutti documentati, dettati dalle sempre nuove necessità abitative dei proprietari.

La fine del XVIII secolo coincide con il periodo di massimo fulgore sociale della famiglia. Un esempio ne sono i sontuosi festeggiamenti del 1784 che Almorò Pisani si offrì di organizzare in onore di re Gustavo III di Svezia, in visita ufficiale a Venezia. Come si può intuire, questo tenore di vita, unito alla caduta della Repubblica avvenuta nel 1797, portò la famiglia a una crisi finanziaria che si ripercosse inevitabilmente anche sui loro possedimenti. Il palazzo venne venduto a lotti e suddiviso in decine di appartamenti in affitto, sorte che toccò anche agli ornamenti interni, alle collezioni d'arte e alla biblioteca.

In seguito alla morte dell'ultimo dei Pisani, Almorò, avvenuta nel 1880, il palazzo venne acquistato dal Demanio e nel 1897 divenne sede del Civico Liceo Musicale della Società Musicale Benedetto Marcello, precedentemente ospitato dalle Sale Apollinee della Fenice.

Sebbene durante la guerra e il periodo fascista l'attività del liceo subì delle vicende che spesso ne minarono l'autonomia, non venne mai interrotta e nel 1940 il Liceo si trasformò in Conservatorio statale Benedetto Marcello.

La storia del palazzo rimane lacunosa, così come non è fuor d'ogni dubbio il nome dell'ideatore, come detto già in precedenza, probabilmente Alvise Pisani; la sontuosità, l'imponenza e alcune peculiarità dell'edificio hanno indotto alcuni critici a ricondurne la commissione al proto di San Marco del tempo, Bortolo da Venezia, detto il Manopola. Il Selvatico non vi troverà *"(...) di rimarchevole che il coraggio dell'antico proprietario a spender male tanti denari"*³

SALA DA BALLO, ORA SALA CONCERTI

Nel corso del tempo il palazzo fu spogliato della maggior parte dei suoi ornamenti, tuttavia ad oggi l'edificio conserva molte delle sue opere d'arte, specialmente in materia di stucchi e soffitti. Tra questi vi è, senza dubbio, il soffitto della Sala da Ballo, ora Sala Concerti.

La sala fu definita da Almorò Pisani tra il 1717 e il 1720; in origine aveva un atrio dalla parte del rio Santissimo, che fu eliminato alla fine del XX secolo quando la sala fu trasformata in Sala Concerti.

Il soffitto ospitava una vastissima tela di Antonio Pellegrini, pittore tra i più in vista del Settecento veneziano; oggi il dipinto, raffigurante *L'Aurora e le ninfe dell'aria*, si trova nella biblioteca di Dairy Farms a Biltmore, nel North Carolina. Infatti nonostante essa rappresentasse uno dei pezzi di maggior pregio all'interno del palazzo, non ne venne riconosciuta l'importanza al di fuori della proprietà Pisani, motivo per cui nel 1895 venne venduta ad un Vanderbilt, famiglia di rilievo internazionale, insieme ad altre opere pregiatissime presenti nello scalone:

³ M. Brusegan, *I palazzi di Venezia: la storia della città raccontata attraverso i suoi splendidi e inconfondibili edifici*, Roma, 2005

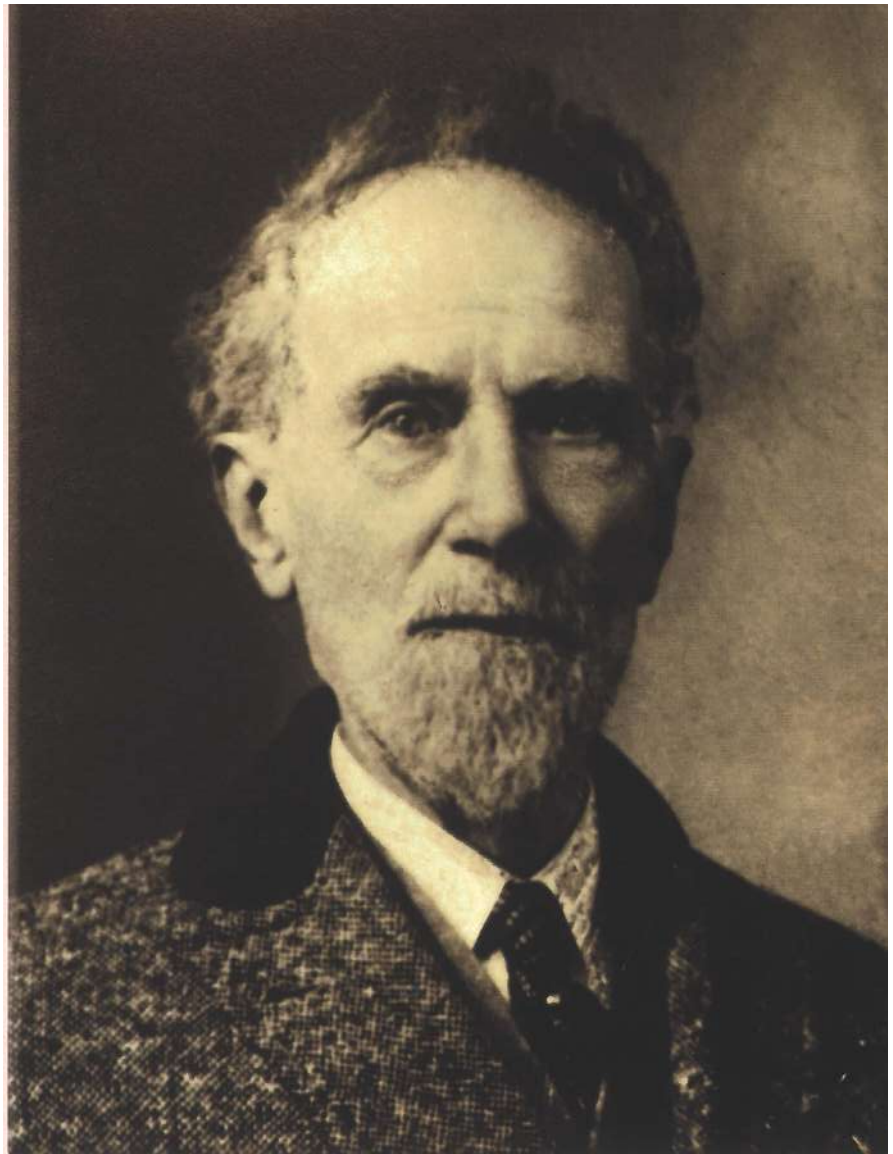
“L'ufficio regionale dei monumenti dichiarò di non aver potuto impedire l'esportazione perché <<altrimenti si avrebbe dovuto pagarle e non avrebbe valuto la pena essendo opere della decadenza che non avevano valore se non nel palazzo per cui erano state fatte>>⁴⁷”

Il soffitto rimase spoglio fino al 1904, data in cui Vittorio Emanuele Bressanin (Musile 1860 – Venezia 1941), pittore veneto conosciuto a Venezia per aver partecipato a diverse Esposizioni d'Arte Internazionale, nonché professore all'Accademia di Belle Arti di Venezia, realizzò gratuitamente un dipinto a tempera raffigurante la *Glorificazione della Musica*.

Lo stesso Bressanin realizzò un altro dipinto nel soffitto della stanza adiacente alla Sala Concerti, *Il Tempo e le Arti*, precedentemente decorato con cinque tele di Paolo Veronese, vendute dai Pisani, e distrutte nel 1945 a seguito di eventi bellici nel museo di Berlino.



A. Pellegrini, *Aurora e le ninfe dell'aria*, Diary Farms, Biltmore Estate, Asheville



Vittorio Emanuele Bressanin

CAPITOLO SECONDO. L'ARTISTA

“(…)In ciò che dalla nascita lo identifica c'è il riflesso di una figura storica, quale Vittorio Emanuele II, che fu ponte tra due epoche e dimensioni che caratterizzano il prima e il dopo l'Unità d'Italia. E se nel nome, come dicevano gli antichi, è racchiuso il destino di una persona, lo stesso Bressanin, attraverso la sua vicenda artistica, sarà ponte sulla storia, oscillando, come Giano Bifronte, tra nostalgia del passato e attenzione al dato contemporaneo⁵”

VITTORIO EMANUELE
BRESSANIN.
CENNI BIOGRAFICI

Vittorio Emanuele Bressanin nacque a Musile di Piave il 22 dicembre 1860, in una delle proprietà di terraferma che la famiglia residente a Venezia possedeva.

Al contrario di quanto suggerisca il nome, il futuro pittore non aveva discendenze aristocratiche, bensì apparteneva alla classe borghese che dopo la caduta della Serenissima incarnava lo spirito di novità ed intraprendenza commerciale. Infatti la famiglia Bressanin trovò la sua fortuna nel commercio veneziano di seta e farina; in particolare l'arte serica rappresentò uno stimolo per il Bressanin, dato che si può riscontrare osservando i costumi dei personaggi all'interno dei suoi dipinti.

La fiorente attività della famiglia è documentata in particolar modo dal patrimonio immobiliare, rintracciabile in diverse proprietà pervenute tramite i Loredan Gradenigo e i Morosini⁶ in Rivo Alto e in terraferma, a Musile.

Nonostante il commercio di seta e farina fosse l'attività principale della famiglia, i suoi componenti furono molto attivi anche nel campo dell'agricoltura e della bonifica pionieristica del territorio limitrofo, motivo per cui furono ricordati da Luigi Carlo Stivanello in *“Proprietarii e coltivatori nella provincia di Venezia: saggio di studii economici e di un'inchiesta agraria”*, come *“tra i più distinti coltivatori che applicarono ai loro fondi i principii razionali della scienza”*⁸.

Tra il 1864 e il 1865, i genitori del giovanissimo Bressanin morirono l'uno a qualche mese di distanza dall'altra, il padre per apoplezia e la madre per tisi tubercolosa; già in precedenza erano mancati in tenerissima età due fratelli.

Vittorio, rimasto orfano, fu cresciuto dagli zii paterni e presto iniziò a manifestare un interesse spiccato per il disegno. Dopo i primi studi si trasferì a Venezia dove si iscrisse alla Regia Accademia di Belle Arti ottenendo brillanti risultati; fu allievo di Pompeo Gherardo Molmenti e di Giacomo Favretto⁹.

5 C. Polita, *Vittorio Emanuele Bressanin. Il “gran teatro del mondo” tra nostalgia e realtà*, in L. Bincoletto, L.Smaniotto, *Adorato Musile. La famiglia Bressanin Sicher, una storia da non dimenticare*, Musile di Piave (VE), 2013

6 Antiche famiglie del patriziato veneziano

7 L'opera si occupava delle condizioni agricole e della pratica dell'orticoltura nella provincia veneziana

8 L. C. Stivanello, *Proprietarii e coltivatori nella provincia di Venezia: saggio di studii economici e di un'inchiesta agraria*, Venezia, 1872

9 P. G. Molmenti (Venezia, 1852 – Roma, 1928). Avvocato animato dalla passione per interessi letterari e artistici; lascia l'attività forense per dedicarsi al giornalismo. Insegnò all'Accademia di Belle Arti di Venezia e intrinse relazioni con i gli artisti di maggior spicco dell'epoca.

G. Favretto (Venezia, 1849 – 1887). Pittore italiano. Si formò all'Accademia di Belle Arti, dove successivamente insegnò come supplente. Considerato il moderno erede della tradizione colorista veneta, da Tiziano a Tiepolo. Artista molto attivo all'Esposizioni d'Arte

Ultimo Senato,
Olio su tela
1887
Venezia, Museo Correr



Si sposò con Emma Kleut da cui ebbe tre figli di cui il primogenito, Alessandro, venne a mancare a soli 13 anni; a lui Bressanin dedicò un busto in bronzo, esposto alla Biennale del 1901 *“A mio figlio”*.

Parallelamente alla sua attività di artista, molto accesa nel mondo delle esposizioni che si susseguirono serratamente a cavallo tra il XIX e il XX secolo, Vittorio Bressanin tenne la cattedra di figura presso l'Istituto d'Arte Industriale di Venezia.

Morì il 14 agosto 1941 nella sua amata città, Venezia, nella residenza di Santa Croce al n.984



L'attività artistica del Bressanin gravitò in una stagione ricca di stimoli e novità storiche che fu l'Ottocento.

Con l'unità d'Italia e la successiva annessione del Veneto, Venezia non fu più l'unico polo artistico di riferimento, bensì si aprirono nuove occasioni di confronto e dibattito tra le varie scuole regionali. Nacque così la Prima Esposizione Nazionale Artistica che si tenne nel 1861 a Firenze, città rinnovatrice dell'Ottocento, legata alla stagione dei Macchiaioli.

Il ciclo di esposizioni nazionali Italiane continuò a tenersi con cadenza decennale a Milano, fino al 1884, anno in cui fu allestita a Torino l'Esposizione Generale Italiana; l'iniziativa, organizzata da professionisti ed imprenditori italiani riuniti nella Società promotrice dell'industria nazionale, era finalizzata alla dimostrazione della modernità e del progresso del nuovo regno unificato, avendo come riferimento le esposizioni francesi. In questo contesto di innovazione, il Bressanin esordì a soli ventitré anni con tre opere, mai ritrovate, che furono esposte al padiglione di Belle Arti/Arte Contemporanea: *“A Messa”*, *“Vardè che pretesa”*, *“Ritratto”*.

Il vero successo però fu riscontrato tre anni più tardi alla Prima Esposizione Nazionale Artistica di Venezia nel 1887 presso i Giardini di Castello, in cui Bressanin aprì l'esposizione con l'opera *“Ultimo Senato”*.

Il dipinto, realizzato a olio su tela, raffigura un senatore dal volto contrito e austero, in procinto di scendere la Scala dei giganti di Palazzo Ducale dopo l'abdicazione del doge, avvenimento che segnò la fine della Serenissima. Di grande impatto è la veste, sintomo della confidenza dell'artista con sete e tessuti.

In un articolo pubblicato in *“Fanfulla della Domenica”* il 24 aprile 1877, Pompeo Gherardo Molmenti scrisse:

“A coloro i quali dicono che la pittura veneziana odierna è una gaia festa per gli occhi, ma che lascia senza emozioni il cuore, a coloro i quali affermano che i pittori veneziani dipingono assai bene l'uomo esteriore senza pensare all'intimo dramma degli affetti, risponde Vittorio Emanuele Bressanin coll'Ultimo Senato. Dalla Scala dei Giganti scende, grave e pensoso un senatore dopo aver assistito alla caduta della gloriosa repubblica. Tutto un dramma di dolori, di vergogne, di colpe ci passa dinnanzi, ma fra le onte e di danni di quel giorno fatale, conforta il pensare che non tutti i patrizi
Internazionali.

ATTIVITÀ ARTISTICA .
- IL REVIVAL
SETTECENTESCO -



In alto *Due Baute* 1894, olio su tavola,
43,2 x 59 cm, Venezia Ca' Pesaro, Galle-
ria d'Arte Moderna

A destra *Ritratto di Carlo Goldoni*, 1907,
olio su tela, 280 x 130 cm, Venezia Ca'
Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte
Moderna

Da Tomaso Filippi - IRE Venezia



mancarono alla fede, non tutti calpestarono la dignità della patria. No, il senatore dipinto da Bressanin non ha certo risposto alle violenze del generale francese con le parole del doge Manin: sta note no semo sicuri de dormir nel nostro leto¹⁰

Molmenti, appassionato sostenitore dello splendore veneziano, decise in seguito di acquistare l'opera. Egli condivideva con il Bressanin la passione per il Settecento veneziano, mito della Venezia felice che rimarrà una cifra identitaria nell'opera del pittore.

Non solo rappresentazioni del quotidiano veneziano (come si vedrà in seguito con *“La Bottega del Caffè”*, 1897), ma anche scenari carnevaleschi godono dell'interesse dell'artista; in particolar modo, la *bauta*, simbolo storico del Carnevale e al contempo elemento alienante ed enigmatico ricorrerà spesso nelle sue opere, dagli esordi all'epilogo della sua carriera. È il Bressanin più facile e popolare, già noto per dipinti come *“Due baute”* (1894, Ca' Pesaro): due figure mascherate fuggono da ombre minacciose in un paesaggio sinistramente vuoto, le Fondamenta Nuove.

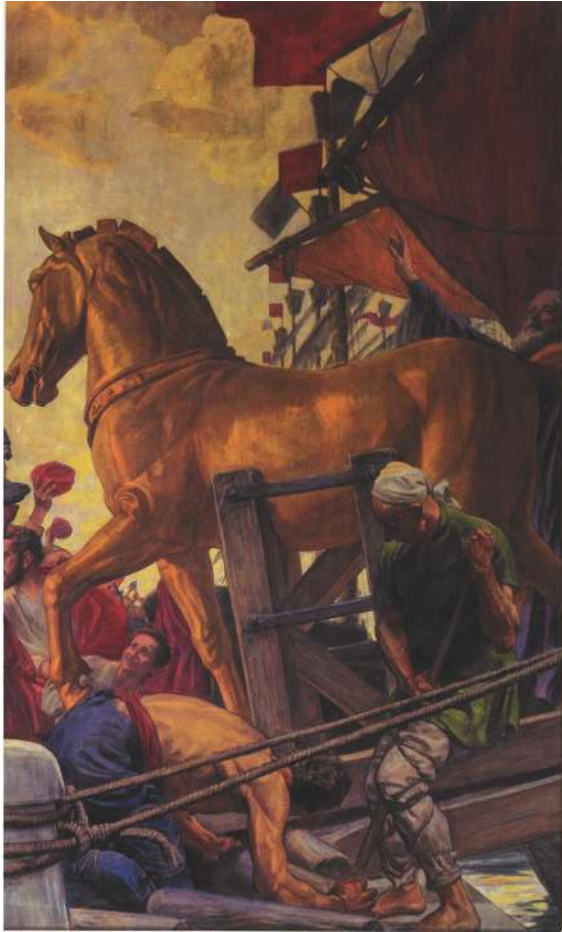
Il camuffamento e l'intrigo sono spesso al centro dei suoi lavori, come nel celebre *Baro* del 1901, in cui *“la tradizione caravaggesca viene rivisitata in “dialetto” veneziano, acquistando in grazia e movimento¹¹”*

Nell'occasione del bicentenario della nascita di Carlo Goldoni (1907), su commissione del Comune di Venezia, Bressanin realizzò un dipinto ad olio di grandi dimensioni (220 x 130 cm). Si tratta del *“Ritratto di Carlo Goldoni”*, oggi alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Nello stesso anno Bressanin realizzò le scenografie per una commedia goldoniana *“Il filosofo di campagna. Dramma giocoso in tre atti”* la quale si tenne presso il Liceo Musicale B. Marcello, luogo in cui due anni prima aveva dipinto il soffitto della Sala Concerti.

Anche l'ultimo grande ciclo a cui si dedica è rivolto allo splendore veneziano, ma questa volta in chiave celebrativa. Si tratta del dipinto realizzato per la Sala della Gloria di Venezia, all'interno del padiglione veneto, all'Esposizione Internazionale di Roma nel 1911, organizzata in occasione del 50° anniversario dell'Unità di Italia. Il pannello centrale rappresenta *“Venezia gloriosa per la sua sapienza civile e politica, per l'amore alle arti e alla guerra”*, i due laterali *“Una nave capitana veneta, seicentesca, in piena battaglia”* e *“Tributo d'arte: le navi apportanti a Venezia da Costantinopoli i cavalli d'oro per la Basilica”*. L'iconografia di Venezia verrà riutilizzata dal Bressanin per il cartone del mosaico di Palazzo Salviati, che realizzerà negli anni Venti.

10 N. Stringa, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alla prima Biennale: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo* in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, volume I, Mondadori Electa 2002, p. 122

11 *Ibidem*, p. 118



Tributo d'arte: le navi apportanti a Venezia da Costantinopoli i cavalli d'oro per la Basilica, 1911, Venezia Ca' Corner



Venezia gloriosa per la sua sapienza civile e politica



La Repubblica Veneta, per l'amore alle arti e alla guerra, 1911, Venezia Ca' Corner



Una nave capitana veneta, seicentesca, in piena battaglia, 1911, Venezia Ca' Corner



In alto *La Bottega del Caffè*, 1897, olio su tela, 136 x 204 cm, Udine Casa Cavazzini, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea. Da Tomaso Filippi - IRE Venezia
in basso *Fuoco spento*, da *L'illustrazione Popolare. Giornale per le Famiglie*, Vol XXXI, n. 26, 1 luglio 1894



Accanto al revival settecentesco, in Bressanin crebbe una naturale tensione Verista, dovuta al contesto culturale in cui egli gravitava. Come contraltare all'affermazione della modernità, l'Ottocento fu secolo di disagio sociale ed economico, caratterizzato da emigrazioni ed epidemie che colpivano i più umili delle classi sociali; è proprio in questo contesto che l'interesse verso gli umili, i "vinti" comincia a farsi spazio e gettare le basi del Verismo italiano.

La tematica troverà le sue radici nell'attività letteraria soprattutto nelle opere del Verga e del Capuana, ma interesserà anche quella artistica. I soggetti che si fanno spazio nell'arte sono sconosciuti, fino ad allora impensati: personaggi popolari, "macchiette" tragico – patetiche, il cui scopo è suscitare emozione, o meglio, compassione con lo scopo di stimolare l'aspetto morale – educativo.

Nel contesto veneziano dell'Accademia, nella seconda metà dell'Ottocento, Pietro Selvatico individuò come alternativa al furore storico romantico un'osservazione della realtà contemporanea proponendo quindi un'arte non bella in quanto tale, ma espressione del bello morale, ricercato nella cellula essenziale della società, ovvero la famiglia e il contesto domestico.

Nel Bressanin il verismo si tradusse non solo nella rappresentazione di ambientazioni umili, ma molto più spesso in un'attenta restituzione della realtà.

A tal proposito si ricordano due delle più celebri opere di Bressanin: "Fuoco Spento" e "La Bottega del Caffè".

Fuoco Spento fu realizzato in occasione della II Triennale di Brera del 1894, presso il Castello Sforzesco a Milano, in cui ricevette il Premio Principe Umberto di Lire 4000. In un articolo tratto dal periodico "L'illustrazione Popolare. Giornale per le Famiglie"¹² edito a Milano dai Fratelli Treves, venne descritto così:

"Fuoco spento è la cucina d'una misera famiglia popolana a Venezia. Una povera mamma, il cui marito è forse all'ospedale, ha cercato inutilmente un po' di pane per le sue creature affamate, si è lasciata cadere su una scranna in preda alla disperazione, mentre una delle sue bambine la interroga ansiosamente collo sguardo; e un'altra, più piccina, arrampicandosi alla tavola, guarda se vi è qualcosa da mangiare, La loro nonna, in piedi, sembra quasi impietrita dal dolore. Nel suo placido egoismo, il gattino si è accampato sul focolare per godersi degli ultimi tepori rimasti del fuoco spento."¹³

La Bottega del Caffè fu esposta e premiata alla II Esposizione Internazionale Artistica di Venezia del 1897 ed è oggi al Museo d'Arte Moderna e Contemporanea a Casa Cavazzini a Udine.

In un'epoca in cui il confronto con la fotografia si faceva sempre più stringente, "La Bottega del Caffè" diede prova di tutta la maestria del Bressanin nel richiamare l'osservatore a partecipare a qualcosa che avveniva *hic et nunc*. La sensazione è quella di istantaneità, ma anche inquietudine, data dalla repentinità con cui avviene l'azione. All'interno di un caffè, in un ambiente tipicamente settecentesco, trovano spazio alcuni personaggi seduti al tavolo o intenti a entrare ed uscire dalla bottega; il verismo è rappresentato dall'intreccio di relazioni che si tessono tra questi, ma si traduce anche nel

12 Vol XXXI, n. 26, 1 luglio 1894

13 S.D. Paoletti, *L'arte alla III Esposizione Internazionale di Venezia*, Trento, 1899, p.90

- <<GIACCHÈ CANTO
UNA MISERA CANZONE,
MA CANTO IL VERO>>¹.
IL VERISMO -

1 E. Praga, *Preludio*



In alto
 V. E. Bressanin, *Modestia e Vanità*, 1899, olio su tela, 137 x 235 cm,
 Venezia Ca' Pesaro, galleria Internazionale d'Arte Moderna.
 Giulio Aristide Sartorio, *Diana di Efeso e gli schiavi*, 1899 olio su tela,
 Palazzo di Belle Arti, Roma
 a destra Herbert James Draper *The Pearls of Aphrodite*,
 1907, olio su tela

gioco di sguardi tra gli uomini in *bauta*, nella brillantezza dei bicchieri e nel contenuto del giornale; ancora, nell'inserviente colto nell'istantaneità del movimento, nel gentiluomo dal cappello nero e il vestito ambrato che scruta sornione la scena, mentre una dama in pelliccia, finemente rappresentata, varca la soglia della locanda, avendo cura di non trascinare la pelliccia sul pavimento.

In occasione della III Esposizione del 1899 Vittorio Bressanin stupì il pubblico con due dipinti che si discostavano dalla tradizione neo veneziana di cui era erede. “*Modestia e Vanità*” rappresentava la sperimentazione dell'impostazione tizianesca in un ambiente ormai preraffaellita; l'iconografia della *Vanità*, dalla fulva chioma e dalla posa afroditica, sarà rintracciabile per tutto il preraffaellismo.

-TRA SACRO E PROFANO-

“*Le tentazioni del Santo*” mostrava i limiti della formazione accademica minata dalle suggestioni simboliste in occasione delle Biennali. Su un cielo quasi surreale, dai toni elettrici, un *Santo* si tiene ancorato al suo eremo, mentre un demone lo attanaglia.

Il lavoro del Bressanin, così come quello dei suoi colleghi italiani, non fu apprezzato. In una monografia intitolata “*L'Arte alla III Esposizione Internazionale di Venezia*”, il pittore Sylvius D. Paoletti, presente all'esposizioni con un proprio dipinto, rimprovera alla sezione italiana la percezione di una certa freddezza nelle opere di questi artisti riferendosi più volte alla tecnica adottata, senza risparmiare rimproveri¹⁴:

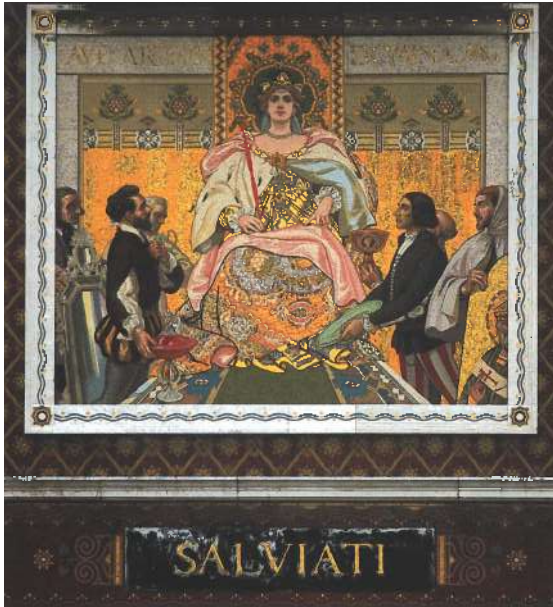
“*Come non posso, ben riconoscendo certe vivaci qualità, non restar un po' freddo dinanzi le due tele di carattere decorativo, del Bressanin, in cui una certa affrettatezza di esecuzione s'unisce a una debolezza di concepimento. Ma anche in questo artista assai felicemente dotato, specialmente per larghe visioni brillanti e decorative, non si deve vedere che un segno di una sosta giustificata.*”¹⁵

Al fianco della produzione di opere di contenuto profano, la dimensione del sacro interessò sempre il lavoro del Bressanin. Nel 1890 la sua attività è documentata nella Chiesa dei Santi Francesco e Giustina, importante edificio storico costruito a Rovigo nel 1300. L'artista realizzò due tele da porre ai lati dell'altare, raffiguranti episodi relativi ai due santi titolari della chiesa: *San Francesco d'Assisi davanti a Innocenzo III* e *Il martirio di Santa Giustina*. Nonostante la tavolozza per il revival Settecentesco vivesse di colori più brillanti, Bressanin non rinunciò alla cura nei particolari, in questo caso nella resa degli interni: di notevole accuratezza sono le specchiature di marmo, gli affreschi, i dettagli del codice miniato e l'incenso che infonde nella stanza dal turibolo.

Nell'ambito del sacro Bressanin produsse altre opere, per lo più dipinti su tela, pale d'altare che trovarono la loro destinazione da Rovereto fino a Ravenna. Nella sua produzione troviamo anche una pala d'altare realizzata in bronzo, per la Chiesa della Madonna del Mare di Pola, in Croazia.

14 S.D. Paoletti, *L'arte alla III Esposizione Internazionale di Venezia*, estratto dal giornale “L'Alto Adige” Trento, 1899, p.90

15 Ibidem



Venezia, Palazzo Salviati sul canal Grande



Collezione privata



1887, affresco,
 Chiesa della Beata Vergine
 del Soccorso, Rovigo (VE)

Infatti l'artista fu attivo anche in altri ambiti, in particolare nell'illustrazione pubblicitaria e nella produzione di cartoni per mosaici. Ne è un esempio il mosaico (1924) che decora la facciata di Palazzo Salviati sul Canal Grande, in prossimità della Basilica della Salute, che identifica la città di Venezia quale Signora delle Arti nell'atto di ricevere l'offerta di preziosi vetri, mosaici, piatti e specchi.

Contestualmente alla partecipazione alle Esposizioni Internazionali e alla produzione di dipinti su tela, opere per le quali è maggiormente conosciuto, Bressanin si dedicò alla realizzazione di dipinti murali, spesso di grandi dimensioni.

- I DIPINTI MURALI -

Nell'anno in cui presentò *Ultimo Senato* alla Prima Esposizione Nazionale Artistica di Venezia, il pittore risulta attivo a Rovigo, alla Chiesa della Beata Vergine del Soccorso, la cosiddetta "Rotonda".

La chiesa era stata iniziata alla fine del XVI secolo, ma i lavori furono portati a termine solo nel 1774. Un secolo dopo Bressanin affrescò il soffitto, ritraendo un episodio di carità, la liberazione dalla pestilenza.

Il dipinto è racchiuso in una cornice architettonica fittizia decorata da inserti dorati; alle estremità superiori e inferiori sono presenti degli ovali monocromi raffiguranti la Fede e la Speranza.

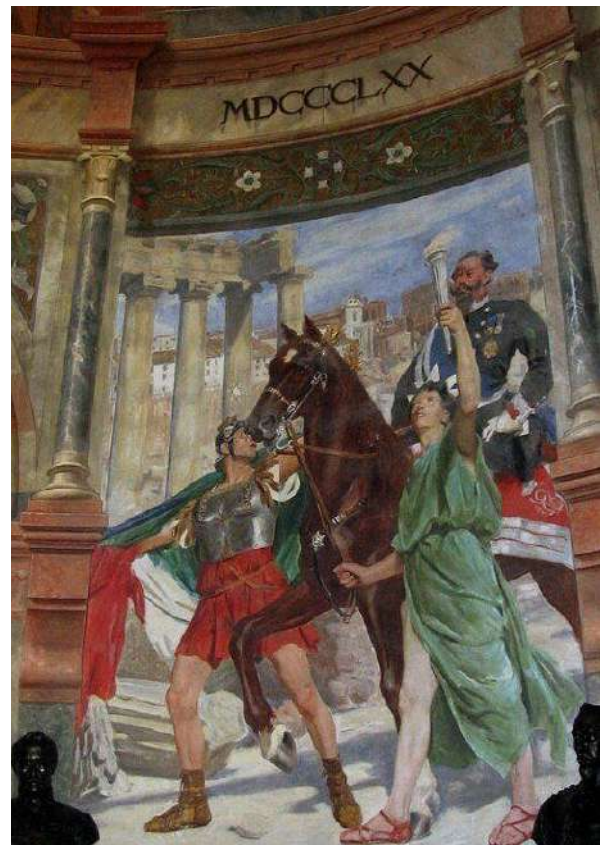
Tra il 1899 e il 1900, il pittore collaborò con Vincenzo de Stefani¹⁶ per la decorazione a encausto¹⁷ nelle lunette delle cappelle dei settecenteschi portici del Santuario della Madonna di Monte Berico a Vicenza. Le scene raffigurano i misteri del Rosario, recitati durante la "salita" dai portici al santuario.

Insieme ad altri tre artisti veneti¹⁸ di consolidata formazione accademica, Bressanin partecipò alla realizzazione del ciclo pittorico nella Torre di San Martino della Battaglia, vicino a Desenzano sul Garda. Il ciclo, che vide impegnato il Bressanin dal 1891 al 1892, consiste nella decorazione della cappella dedicata a Vittorio Emanuele II e in quella che si svolge lungo l'altezza della torre, dedicata alle battaglie risorgimentali. Opera del Bressanin sono i quattro dipinti nella cappella celebrativa: "*Il Convegno a Vignale*", "*Vittorio Emanuele al ponte di Palestro*", "*L'entrata a Milano di Vittorio Emanuele II e Napoleone III dopo la vittoria di Magenta*" e infine "*Vittorio Emanuele in Campidoglio, affiancato dalle personificazioni della Vittoria e della Guerra*". Questo primo momento celebrativo viene sigillato dalla raffigurazione allegorica dell'Italia e di sette sue città nella cupola. Il secondo dipinto dedicato al racconto dell'epopea risorgimentale, "*Difesa di Venezia*" è un vero e proprio *unicum*, in quanto è l'unico dipinto che non mostra una scena di guerra ma una sospensione della stessa. Anche queste due ultime opere sono frutto del lavoro del Bressanin.

16 Verona 1859 – 1937. Pittore veneto conosciuto soprattutto per raffigurazioni paesaggistiche

17 Tecnica di pittura murale che sfrutta come legante la cera bollente, tipicamente c'era d'api. Il pigmento viene stemperato in questa e steso sul supporto. L'effetto è una pittura brillante.

18 Lo scultore Antonio Dal Zotto (Venezia, 1853 – 1918), e i pittori Giuseppe Vizotto Alberti (Oderzo, 1862 – Venezia 1931) e Vincenzo de Stefani (Verona 1859- Venezia 1937).



Dettagli del ciclo pittorico nella Torre di San Martino della Battaglia, vicino a Desenzano sul Garda.

La tecnica utilizzata è una rielaborazione moderna dell'encausto, tecnica di origini antiche, che permetteva all'artista di dipingere su parete utilizzando la cera calda come legante e a protezione della superficie. L'effetto è quello di una pittura pastosa e brillante.

Nemmeno in questa occasione, Bressanin tradì la cura nella resa degli interni, dei marmi e dei tessuti, che già si ritrovavano in *“Ultimo Senato”* e nelle tele per la chiesa dei Santi Francesco e Giustina, ma questa volta, l'attenzione del pittore è volta alla caratterizzazione e all'espressione dei personaggi.

Di rilevante successo fu il soffitto dipinto a tempera della Sala Concerti del Conservatorio Benedetto Marcello, realizzato pochi anni dopo il grandioso ciclo di Ca' Corner di Giuseppe Vizzotto Alberti¹⁹. Nel 1904 Bressanin si offrì di realizzarlo gratuitamente, riscuotendo moltissimo successo tra i suoi contemporanei, come si vedrà nel capitolo successivo.

In un articolo pubblicato ne *“Il giornale di Venezia”*²⁰, l'intellettuale Gino Damerini non si limitò a elogiare senza posa Bressanin e la sua opera, ma ne fornì una descrizione iconografica molto dettagliata, accompagnata da alcuni particolari riguardanti le tempistiche della realizzazione:

*“(…) Tre anni di incessanti fatiche e di fervide lotte dopo un ultimo periodo di undici mesi trascorsi dalla mattina alla sera senza posa, sulle impalcature (…) Da solo iniziò e condusse a compimento i lavori”*²¹

Quasi trent'anni più tardi, l'intellettuale Baldo Borelli scriverà in un articolo del Gazzettino del 16/07/1931:

*“Gesto nobilissimo che riassume il carattere adamantino ed altruistico dell'illustre pittore al quale l'arte italiana deve altri pregevoli opere. Questa però, a detta degli esperti è la migliore”*²²

In *“La pittura nel Veneto. L'Ottocento”*²³, Giuseppe Pavanello definì le figure del fregio attorno ai gruppi centrali *“michelangiolesche figure di nudi maschili e femminili, di iperrealistica ostentazione visiva”*, richiamando la plasticità che si incontrò già nell'opera preraffaellita *“Modestà e Vanità”*.

19 (Oderzo, 1862 – Venezia, 1931). Pittore formatosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Riprende il filone neo – settecentesco con scene di genere, ritratti e paesaggi ispirati a quell'epoca. Molto richiesto come decoratore d'interni.

20 G. Damerini, (17 febbraio 1906) [Giornale di Venezia], Protocollo 1922, Monografia B. Marcello P., Archivio del Conservatorio B. Marcello

21 Ibidem

22 C. Polita, *Vittorio Emanuele Bressanin. Il “gran teatro del mondo” tra nostalgia e realtà*, in L. Bincoletto, L. Smaniotta, *Adorato Musile. La famiglia Bressanin Sicher, una storia da non dimenticare*, Musile di Piave (VE), 2013

23 G. Pavanello, *La decorazione degli interni in La pittura nel veneto. L'Ottocento*, volume II, Mondadori Electa, 2004

tavola Fotomosaico_Soffitto_ Layout2

CAPITOLO TERZO. L'OPERA

All'epoca della realizzazione, la *Glorificazione della Musica* fu acclamato come suo capolavoro, notizia testimoniata da un articolo dell'intellettuale veneziano Gino Damerini, pubblicato dal *Giornale di Venezia* il 17 febbraio 1906:

“Venezia intellettuale è chiamata ad ammirare domani, durante un concerto del Liceo Civico Musicale “B.Marcello” (...) la magnifica opera d'arte che Vittorio Bressanin al Comune ha voluto offrire con generoso animo. (...)”

e ancora:

“(L'opera) ha tanti pregi di diversa indole che bisognerebbe soffermarsi lungamente su ognuno di essi per potere poscia liberamente additare taluno dei difetti maggiori. (...) Là dove si va per udire della musica (...) occorre che ogni cosa concorra a creare uno stato di raccoglimento religioso che faciliti e renda semplice, piana l'audizione. Questo egli ha ottenuto. E lo ha ottenuto curando fin i menomi particolari, sobbarcandosi fin le meno ambite occupazioni, imponendosi un'unica meta (...) sfuggendo però con intuito prezioso alla monotonia (...) Con questa vasta opera pittorica Vittorio Bressanin riafferma vittoriosamente il suo ingegno pronto e vigoroso²⁴”

Al di sopra di due lunghe file di colonne scanalate che sorreggono la galleria superiore, si apre il grande soffitto di Vittorio Emanuele Bressanin, una rappresentazione allegorica della musica che trova spazio in una finzione architettonica di stampo classico.

Su uno sfondo che unisce geometria e stile floreale si aprono tre cornici: alle due estremità appaiono le raffigurazioni di due paladini dell'Arte del Suono e al centro Eros. Santa Cecilia, ideale cristiano della musica e protettrice dei musicisti, viene illuminata dalla luce divina in un coro di angeli, mentre dalla parte opposta Apollo citaredo si erge tra alcuni personaggi distesi, e attorniato da simboli dell'Olimpo Pagano. Eros viene colto nell'atto di scoccare una freccia dall'arco dorato, in uno sfondo di nuvole rosee.

“Pel Bressanin tutte le gesta umane, tutte le manifestazioni nostre, tutti gli eroismi e tutte le sopraelevazioni della mente sono determinate da questa misteriosa potenza occulta che le governa e le conduce.²⁵”

A quattro angoli delle rappresentazioni si trovano dei medaglioni con l'effigie di sommi musicisti: Verdi, Schubert, Haydn, Berlioz attorno a Santa Cecilia e Handel, Bellini, Chopin e Scarlatti di contorno ad Apollo; sempre il Damerini ci informa che *“sopra le porte c'erano anche i ritratti di Pergolesi, Mozart, Rossini, e Wagner ma ora sono scomparsi²⁶”*

Alla composizione centrale fa corona lo sviluppo della musica nei tempi e nei costumi, che ne ripercorre i momenti *“più salienti, quasi direi, essenziali²⁷”*; il suo svolgimento avviene lungo una struttura architettonica dipinta che contorna il perimetro del soffitto, creando così una finzione prospettica per

“IL BRIO E L'ACUME”¹
IL CAPOLAVORO DI
VITTORIO EMANUELE
BRESSANIN

24 G. Damerini, (17 febbraio 1906) [Giornale di Venezia], Protocollo 1922, Monografia B. Marcello P., Archivio del Conservatorio B. Marcello

25 Ibidem

26 Ibidem

27 Ibidem

1 G. Damerini, (17 febbraio 1906) [Giornale di Venezia], Protocollo 1922, Monografia B. Marcello P., Archivio del Conservatorio B. Marcello

Fotografia del
bozzetto di
V.E. Bressanin
per il soffitto
del Salone
dei
Concerti del
Coservatorio
B. Marcello.
Da Tomaso
Filippi - IRE
Venezia



cui l'ambiente risulta più spazioso.

Sopra la porta di accesso, luci e colori albeggiano sullo sfondo, mentre un suonatore di cetra depone il suo strumento ai piedi della Venere di Milo; ai lati suonatrici di cetra e di flauto accompagnano la scena.

A destra il riquadro ospita la rappresentazione di due periodi lontani nella storia della musica: il Medioevo e il Settecento; a destra una dama ascolta seduta un cantore provenzale, mentre sullo sfondo appare un cavaliere a cavallo con la spada alzata, ispirazione e allegoria del canto del trovatore. A sinistra alcuni musicisti settecenteschi accompagnano con strumenti a corda una cantante in parrucca e guardinfante.

Tra le statue del Gaudio e del Pensiero, si innalza un gruppo di raccordo, *“perfetto per la squisita audacia della linea; per il disegno sobrio efficace preciso dei corpi umani”²⁸*: una figura femminile si erge in piedi tra due figure maschili sottostanti che le tengono le mani, appoggiate alla struttura architettonica decorata a finto pavonazzetto. A seguire quattro coppie elegantemente vestite danzano il minuetto al suono di un clavicembalo; la scena gioiosa e movimentata è seguita attraverso un monocolo da un uomo che dà le spalle all'osservatore. Sopra l'organo, dirimpetto alla Venere di Milo, appaiono Beethoven, Palestrina, Bach sovrastati dalla Vittoria, a simboleggiare il Genio Musicale.

Successivamente il melodramma viene esemplificato da una scena del Barbiere di Siviglia e della Morte di Tristano, oggi di difficile lettura a causa del degrado presente per quasi metà della raffigurazione. Un altro gruppo di raccordo, si presenta con il simbolo della Tragedia e della Commedia tra le allegorie della Fede e del Dolore più in basso. A concludere il fregio, troviamo una rappresentazione del canto corale: un gruppo di frati salmodia davanti a un altare marmoreo su cui il priore sta dicendo messa; uno di questi dà le spalle all'osservatore, spostando la sua attenzione verso un coro di fanciulli; in basso, sul piano di marmo proconnesio, che fa da base a tutte le scene descritte, appaiono le canne di un organo.

Infine, negli angoli del soffitto, a scandire le ambientazioni sopra descritte sono rappresentate quattro allegorie musicali, inserite all'interno di nicchie architettoniche: la *Gratia*, un'arpista egiziana, la *Semplicitas* un pastore che suona la fistula (o flauto di Pan), la *Virtus*, un buccinatore romano e infine la *Decor*, un cantore levita.

Il bozzetto conservato all'interno dell'archivio fotografico Tomaso Filippi, suggerisce all'osservatore alcuni pentimenti dell'artista in fase di realizzazione.

Le lunette che avrebbero dovuto ospitare le scene musicali nella realtà sono sostituite da un'architettura più lineare, suddivisa in vere e proprie “finestre” sulla storia della musica; il sacerdote è inginocchiato di fronte all'altare e non dà le spalle all'osservatore; le danzatrici attorno alla Venere di Milo scompaiono; infine Eros è colto nell'atto di scoccare una freccia, contrariamente a quanto descritto dal bozzetto

CAPITOLO QUARTO. LA TECNICA ESECUTIVA

Originariamente il termine *tempera* indicava tutti i leganti, semplici e complessi, in cui il pigmento, di varia origine, veniva macinato e amalgamato, per essere poi steso sul supporto che si intendeva dipingere, da qui il termine *stemperare*. Con l'avvento dell'olio il significato del termine si restrinse, andando a identificare i leganti utilizzati in dispersione acquosa.

LA TEMPERA.
COMPOSIZIONE

Dal punto di vista chimico si definisce *tempera* ogni legante di costituzione prevalentemente proteica (a base di uovo, latte, caseina o colle animali, ad esempio) o polisaccaride (gomme vegetali).

Non di rado venivano addizionate sostanze fluidificanti per contrastare la viscosità (latte di fico), in funzione antifermentativa (aceto) o per aumentare la corposità della stesura. In quest'ultimo caso si parla di *tempere grasse*, ovvero oli emulsionati a colle, uovo, latte e caseina. Tra gli oli siccativi più usati si trovano l'olio di lino, di noce e di papavero. La mistione è permessa, nel caso della *tempera a uovo*, dalla presenza della *lecitina*, tensioattivo che entro limiti significativi permette l'aggiunta di altre sostanze oleose senza separazione di fasi.

Nel campo della pittura a *tempera* il legante per antonomasia è l'uovo, mescolato in acqua sia intero, sia separando il tuorlo dall'albume.

Presentando una percentuale consistente di lipidi al suo interno, il tuorlo ha proprietà leganti superiori rispetto all'albume (di composizione proteica) in quanto la componente grassa contribuisce a produrre un film coesivo, adesivo, flessibile e con ottime proprietà meccaniche, che si mantengono nel tempo. Nonostante ciò questi olii e grassi non hanno le stesse caratteristiche degli olii siccativi, non polimerizzano e non ingialliscono; nel film di uovo secco, la percentuale di lipidi aumenta, difendendolo dall'azione dell'umidità e rendendolo irreversibile (l'uovo non è più solubile in acqua). I rapporti quantitativi fra pigmento e rosso d'uovo variavano a seconda della materia colorante e dell'effetto di qualificazione estetica desiderato.

Le colle animali sono formate esclusivamente da proteine animali, prevalentemente il collagene. Si dividono in colle forti, impure e con un forte potere adesivo, utilizzate nella preparazione dei supporti e le gelatine, preferibili come leganti. La colla più comunemente utilizzata per il legante è la colla di pelle, ricavata da ritagli di pergamena bolliti e addizionati con antifermentativi, che inibiscono la putrefazione. Formano un gel reversibile: eliminata l'acqua per evaporazione, riacquistano le proprietà originali e una volta applicate possono essere ridisciolte.

La caseina è una proteina animale, estratta dal latte per scrematura. Di per sé insolubile in acqua, veniva fatta reagire con alcali per formare il caseinato, proteina solubile utilizzabile come legante.

Le gomme vegetali sono sostanze polisaccaridi, amorfe, derivate da alcune specie di piante. Sono solubili in acqua e insolubili nei solventi organici. La Gomma arabica ricavata da varie specie di Acacia era la più impiegata. Hanno scarse proprietà leganti che si potenziano se mescolate con altri medium.

| Tecnica | Legante | Natura del legante |
|-----------|--|--|
| A tempera | Colle animali | Proteine |
| | Rosso d'uovo (Tuorlo) | Proteine (31%), Grassi e oli (45%), Lecitina (18%), Sali e altre sostanze* |
| | Bianco d'uovo (Albume) | Proteine (80%), Sali e altre sostanze (19%), Grassi (1%)* |
| | Caseina | Fosfoproteina contenuta come sale calcico nel latte dei mammiferi sotto forma di dispersione colloidale |
| A olio | Gomme vegetali (Gomma arabica, Gomma adragante, Gomma di ciliegio) | Polisaccaridi |
| | Oli siccativi | Miscela vegetali di trigliceridi insaturi (esteri della glicerina con acidi grassi insaturi a lunga catena) e quantità minori di trigliceridi di acidi saturi (acidi palmitico e stearico) |

Tab. 1. Tecniche a tempera e rispettivi leganti²⁹

TEMPERA MURALE. CENNI STORICI

I primi esempi di pittura murale a tempera sono stati ipotizzati nelle decorazioni rinvenute nella città di Mari, in Mesopotamia durante la campagna di scavi avvenuta tra il 1933 e il 1955. Meno complessa è invece la ricostruzione del procedimento pittorico delle pitture egizie: considerata l'elevata sensibilità all'acqua riscontrata nelle tempere egizie, si suppone che il colore fosse stemperato in leganti a base di gomme o gelatine. Ricerche recenti³⁰, hanno invece individuato leganti a base di uova, colla e/o polisaccaridi in decorazioni di tombe etrusche e in dipinti a Pompei ed Ercolano.

Contrariamente al giudizio sostenuto per secoli, erede del pensiero vasariano³¹, è emersa l'importanza che i leganti organici avevano nella pittura murale nell'affiancare e a volte sostituire i procedimenti dell'affresco. Nonostante quest'ultimo fosse la base su cui si basava la pratica del dipingere a muro, per tutto il Medioevo e oltre si osserva la progressiva contaminazione delle tecniche a secco.

Dato che conferma questa affermazione, è la presenza di substrati pittorici a base di gesso (solfato di calcio bi - idrato), non adatti alla tecnica del buon fresco che esige strati carbonatici almeno nella parte più esterna³². Sebbene gran parte di questi substrati siano il risultato della solfatazione del

²⁹ Composizione media, approssimata, espressa in percentuale allo stato secco (Matteini, Moles, *La chimica nel restauro: i materiali dell'arte pittorica*, Firenze, 2007, pp. 70-71).

³⁰ (Colombini, Giachi, Pallecchi, 2005; Caneva, D'Arcangelo, Diamanti, 2009; Piquè, Chiari, Colombini, 2010)

³¹ Giorgio Vasari, pittore aretino gravitante nell'ambiente fiorentino. Nelle *"Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori"* parla della tecnica a buon fresco, elevandola al di sopra di ogni altra tecnica di pittura murale *"Però quegli che cercano lavorar in muro, lavorino virilmente a fresco, e non ritocchino a secco; perché, oltre l'esser cosa vilissima, rende più corta la vita alle pitture, come in ogni altro luogo s'è detto"*. *Da qui la credenza dell'assolutezza del medium pittorico.*

³² Bensi P., 2013

carbonato di calcio, si deve considerare il ritrovamento di solfati di calcio non solo in superficie ma anche all'interno, e quindi la diffusione di intonaci a base di gesso che favorivano le tecniche basate su tempere o olii, utilizzate sempre più frequentemente dal Quattrocento. Due esempi celebri sono la Sala Borgia al Vaticano, in cui il Pinturicchio su un intonaco a base di gesso e colla seguito da una sottile stesura a biacca, lavorò con leganti organici (colla, uovo, olio)³³ e il salone dei Mesi a Palazzo Schifanoia a Ferrara in cui sono stati individuati dei procedimenti simili³⁴. Anche la *Camera Picta* è interessata dalla tecnica a secco: nel restauro degli anni Ottanta è emerso l'utilizzo di una tempera grassa nella parete della *Corte*.

Quindi si possono considerare rari i casi di dipinti realizzati interamente a fresco; si osserva invece la presenza di rifiniture a secco, che permettevano di utilizzare pigmenti non adatti alla tecnica del "buon fresco"³⁵ e a volte di raggiungere tonalità cromatiche altrimenti difficili da ottenere. Celebre esempio di ritocco a secco è il cielo dipinto a azzurrite da Raffaello nella Loggia di Psiche. Oggi ci rimane ben poco della finitura originale, rimossa a seguito dei restauri degli anni Trenta; rimane solo frammentaria al di sotto dello stucco che ricopriva le grappe metalliche e in alcune porzioni con "pentimenti".

Nella Cappella dei Magi realizzata da Benozzo Gozzoli in Palazzo Medici Riccardi a Firenze, l'artista impiega una tecnica mista: sfondi e incarnati sono eseguiti a buon fresco, mentre per ottenere la vastissima gamma cromatica di effetto altamente decorativo alterna tempera e olio.

Estese finiture a tempera sono state evidenziate nelle Storie della Vera Croce di Piero della Francesca ad Arezzo. Nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella a Firenze, realizzata da Filippino Lippi, l'artista ha realizzato a buon fresco i dipinti delle cornici e dei costoloni, con impiego azzurrite stesa a secco.

L'informazione ci perviene sin da *Il Libro dell'Arte* di Cennino Cennini:

*"Lavorare in muro, bisogna bagnare, smaltare, fregiare, pulire, disegnare, colorire in fresco, trarre a fine in secco, temperare, adornare, finire in muro"*³⁶

Tutto quanto non fa che confermare l'affermazione di Merucci nell'introduzione a *"I Leganti"* in *"Preparazione e finitura delle opere pittoriche"*³⁷:

33 (De Luca, Pustka, 2010)

34 (Gheroldi, 2007)

35 Un esempio è l'Azzurrite, pigmento blu minerale noto sin dall'antichità, chiamato anche Azzurro d'Alemagna. Composto da carbonato basico di rame $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$, è instabile e molto reattivo. A contatto con la calce può facilmente trasformarsi in tenorite, un ossido di rame (CuO), diventando nero. Questa caratteristica venne sfruttata molto per distinguerlo dal più pregiato blu Lapislazzuli.

Un altro è la biacca, pigmento presente in natura ma fabbricato anche artificialmente. È composto carbonato basico di piombo, $\text{Pb}(\text{CH}_3\text{COO})_2$, che a contatto con la calce e l'umidità subisce un processo di ossidazione che vira il colore da bianco caldo a nero – bruno.

36 Cennini C., *Il Libro dell'Arte*, Neri Pozza Editore, 2009. Cap. IV, *"Come ti dimostra la regola in quante parti e membri s'appartengono l'arti"*

37 C. Merucci, *I Leganti* in G. D'Anna, S. Marconi, C. Merucci, M.L. Papini, L. Traversi *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi*, a cura di C. Maltese, Mursia 1993

“(…)a un più attento esame della storia delle tecniche artistiche si potrà osservare che il concetto di <<tecnica mista>> non esiste, in quanto non esiste una tecnica che non lo sia. Difficilmente cioè si potrà trovare un'opera condotta dall'inizio alla fine con lo stesso legante, perché i diversi colori venivano temperati con la materia che sembrava più idonea”.

Un caso particolare di utilizzo di leganti organici è il caso delle cosiddette “tempere ausiliari”, la cui presenza è stata descritta alcuni anni fa dal restauratore Leonetto Tintori. Secondo questa tesi i pigmenti venivano mescolati con proteine di diverso tipo ed applicati ad affresco, riuscendo a resistere all'azione della calce fresca grazie alla protezione esercitata da latte, uovo e colla.

Affiancate da nuovi leganti a base di silicati, le tempere continuano ad essere utilizzate, nonostante si assista a un generale interesse verso le opere che non godono della trasportabilità (e quindi della commerciabilità), come le opere su supporti mobili. Questo interesse viene invece rivitalizzato nel secolo successivo in particolare dal revival della pittura murale in funzione propagandistica durante il ventennio fascista. Se il periodo che seguì la Prima Guerra Mondiale vide il ricorso a leganti polimerici di sintesi, grazie ai nuovi sviluppi industriali, il primo Novecento è caratterizzato da tecniche sostanzialmente legate alle tradizioni.

LA PITTURA MURALE
A TEMPERA IN ITALIA TRA 800
E 900

A cavallo tra i due secoli si assiste a un progressivo recupero delle fonti antiche riguardo le tecniche pittoriche della tradizione perduta. In Italia, un ruolo fondamentale ebbero le riedizioni del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini³⁸, a partire dalla riedizione del 1821 curata da Giuseppe Tambroni, che permise il diffondersi, tra le altre, dell'antica tecnica della pittura murale, a fresco e a tempera.

Tuttavia i tentativi di emulazione non ottennero sempre il risultato desiderato: l'artista contemporaneo si trovava a utilizzare materiali e procedimenti di cui non conosceva più le caratteristiche e il comportamento e un manuale non poteva colmare la perdita di quell'esperienza pratica e conoscenza manuale che aveva accompagnato gli artisti rinascimentali e ne aveva sancito la perizia.

Contestualmente lo sviluppo industriale permise l'introduzione di nuovi macchinari e metodologie che migliorarono le qualità dei materiali e allo stesso tempo ne agevolarono la diffusione. Il settore che più si propagò fu quello delle materie coloranti, più stabili e resistenti al tempo.

Nel campo della pittura murale il Bianco San Giovanni venne sostituito prima il Bianco di Zinco (ossido di Zinco) e poi il Bianco di Titanio (biossido di titanio; così anche all'uso delle terre tradizionali si affiancarono nuovi pigmenti ottenuti dal cromo e dal piombo. Per ciò che concerne le malte, il

38 Cennino Cennini, artista toscano attivo a Padova alla fine del Trecento. Scrisse il contenuto de il *Libro dell'Arte*, ad oggi una delle fonti più importanti per conoscere la pratica artistica in svariati ambiti. Le riedizioni sono frutto di un accorpamento di parti originariamente separate, e il manoscritto si ritiene non finito, data la presenza di riferimenti a informazioni mancanti. Il testo ebbe probabilmente successo nell'ambiente dell'epoca, ma cadde nell'oblio a seguito del ritorno dell'autore in Toscana. Molte sono le ipotesi relative alla commissione, la più accreditata è quella che la rintraccia nella Confraternita dei pittori padovani. Nonostante la cospicua quantità di termini in dialetto veneto, l'autore tende a descrivere metodi usati prevalentemente nell'ambiente toscano.

materiale prediletto rimase per lo più la calce, preferita al cemento di nuova scoperta, grazie alla più facile reperibilità e al basso costo.

Dopo l'utilizzo della tecnica a fresco³⁹ abbastanza frequente è l'uso della pittura murale a tempera, sia magra che grassa. Era uso comune preparare il supporto con una stesura preliminare, che poteva essere a base di colla, di latte o con una vera e propria mstica, per aumentare la presa del colore.

La fine dell'Ottocento coincide con l'avvento dell'Art Nouveau, movimento filosofico – letterario nato in Francia e sviluppatosi in Italia con il nome di “Liberty”, anche detto “floreal”. Da un punto di vista artistico, lo stile si traduce in un'eleganza decorativa data da linee sinuose e dolci a comporre figure quasi stilizzate, bidimensionali. Con lo sviluppo di tale stile, la pittura murale conobbe un momento di grande rinascita e innovazione, che sancirà il suo impiego nel nuovo arredo urbano (stazioni, alberghi, banche) e nei grandi organismi espositivi. Quello che andò a crearsi nell'ambito del murale, fu una pittura moderna che vide l'utilizzo di materiali diversi tra loro, ma anche di antiche tecniche artistiche, dalla tappezzeria alla vetrata, dalla ceramica alla pittura murale e al mosaico, affermando così l'integrazione di tutte le arti. Si assistette a un progressivo abbandono dell'affresco, in favore di una pittura a tempera o a calce⁴⁰, più adatte allo stile Liberty dal segno fluido e dai colori vivaci. Inoltre la pittura murale dell'epoca non necessitava di risultati particolarmente resistenti.

Senza contare la variabilità nell'*iter* creativo dell'artista, la prassi più comune era la seguente:

- Preparazione del muro asciutto con una stesura di latte per limitarne l'assorbimento
- Stesura dei toni base e delle linee fondamentali con colori a calce addizionati con altre sostanze che potevano aumentare la siccatività o la resa cromatica
- Esecuzione delle zone con colori a tempera (uovo intero emulsionato con acqua di calce, colla di frumento o di amido, caseina, destrina, colla animale ecc.), spesso grasse per la maggiore facilità di stesura e luminosità ottenuta.

Un artista molto indagato è Galileo Chini, protagonista dello stile Liberty, artista poliedrico ed eclettico. Pur conoscendo i principi operativi del buon fresco, ricorse prevalentemente alla tempera per far fronte alle esigenze di rapida esecuzione. Nell'intradosso della cupola del Cimitero dell'Antella l'artista operò (1910) con tempere di colla su una preparazione a gesso, olio

39 Tecnica di pittura murale eseguita su un intonaco fresco. Sfrutta come legante l'effetto *carbonatante* dell'idrossido di calcio (o calce spenta) costituente lo strato detto *intonachino*. L'idrossido di calcio, a contatto con l'anidride carbonica si trasforma in carbonato di calcio, inglobando i pigmenti stesi sull'intonaco fresco. Il risultato è una pittura resistente e duratura. Il disegno preparatorio veniva realizzato sull'*arriccio*, strato di calce e sabbia mediamente grossolano che permetteva l'adesione dell'*intonachino*, di più fine granulometria.

40 Tecnica di pittura murale a secco, più affine al “buon fresco”, in quanto porta alla formazione dello stesso identico *medium*, carbonato di calcio nel quale i pigmenti risultano inglobati. Il legante anche qui è la carbonatazione dell'idrossido di calcio; è la tecnica a cambiare, in quanto i pigmenti vengono stemperati direttamente nella calce e stesi sull'intonaco asciutto. Anche l'effetto è differente, risulta più cupo e opaco; tra le tecniche a secco, è la più duratura.

tavola Materiali_Interventi_A4

PROPOSTA DI INTERVENTO

e colla, seguita da stesure di latte. La medesima preparazione è presente nella Cupola della Sala Chini, realizzata per la Biennale del 1909.

Il soffitto dipinto da Vittorio Emanuele Bressanin rappresenta la *Glorificazione della Musica*.

Si trova nella Sala Concerti di Palazzo Pisani, sede del Conservatorio statale di musica Benedetto Marcello, a est primo piano nobile, al quale si accede dal porticato del cortile maggiore del pianterreno.

Misura circa m. 24 x m. 12 e si inserisce in una cornice lapidea con inserti dorati. L'altezza dal suolo si stima intorno ai m. 20.

Il dipinto sussiste su un supporto ligneo, costituito da una struttura in cantinelle alternate ad arelle⁴¹, ancorata alla struttura principale di travi. Fonti orali ⁴² parlano di un rifacimento del solaio in cemento a metà del Novecento; l'informazione è da confermare.

TECNICA ESECUTIVA

La tecnica esecutiva è sicuramente a secco, a giudicare dalla fenomenologia del degrado pittorico che si nota a prima vista; le fonti parlano di una pittura a tempera, informazione che verrà confermata attraverso un'osservazione ravvicinata ed eventuali analisi al microscopio.

Solo attraverso un ravvicinamento sarà possibile verificare la presenza di spolverature, incisioni o altri segni di trasposizione del disegno sull'intonaco, di cui probabilmente si troverà qualche traccia, data l'estensione e la complessità della composizione.

Trattandosi di una tecnica a secco, l'intonaco potrebbe contenere una parte significativa di gesso (solfato di calcio), il quale rende la superficie intonacata più liscia e plastica per raccogliere il colore a secco.

È possibile che alcune campiture, che risultano particolarmente intense, siano state realizzate a pastello gessato, ad esempio lo sfondo indaco di *Santa Cecilia* e i contorni blu di alcune figure (*Apollo*, *Venere di Milo*).

Non si esclude la presenza di oro a missione.

È da chiarire il motivo del sollevamento della pellicola pittorica "a ricciolo", che potrebbe essere indice dell'utilizzo di una vernice fissativa acrilica, oppure, più verosimile, una differenza di legante in alcune stesure pittoriche

Dopo un'accurata ricerca nell'Archivio della Soprintendenza dei Beni Culturali e all'Archivio del Conservatorio "Benedetto Marcello", le informazioni relative alle vicende conservative rimangono limitate. Gli avvenimenti significativi vengono riportati di seguito:

VICENDE CONSERVATIVE

- Il 30 maggio 1952 viene depositata una notifica dal Ministero dei Lavori Pubblici alla Soprintendenza ai Monumenti. Da un'ispezione effettuata all'armatura del tetto che sovrasta la Sala Concerti, si

41 Metodologie costruttive delle soffittature. Le *arelle* (o *incannicciati*), consistono in graticci, stuoie di canne, mentre le *cantinelle* sono travetti e listelli di legno

42 Si veda il paragrafo successivo "*Storia conservativa*"

tavola Degradi_A4

riscontra che un'incavallatura rischiava di incorrere in un crollo, in conseguenza a un infradiciamento. Per questo motivo viene disposta una misura di sicurezza quale, la puntellatura provvisoria, in attesa di interventi di manutenzione.

- Nel maggio del 2010 viene depositata una notifica dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna al Conservatorio. Nella notifica viene espressa la necessità di eseguire alcune indagini conoscitive per appurare, oltre alla tecnica esecutiva, anche il degrado delle pitture e lo stato degli ancoraggi dell'intonaco dipinto al supporto, al fine di verificare eventuali distacchi e problemi di stabilità. Le pitture a tempera risultano essere in un grave stato di conservazione, rischiando la perdita di molta parte dell'opera. Inoltre risulta da "testimonianze orali" che nella metà del Novecento venne completamente ricostruito in cemento armato il solaio soprastante

- Nel 2011 vengono effettuate le indagini endoscopiche su incarico della Società Dottor Group di San Vendemiano (TV) sul soffitto della Sala Concerti, al fine di individuare la tecnica esecutiva del soffitto (arelle o cantinelle) e verificare il suo stato di conservazione. A causa della conformazione della sala, che presenta delle poltrone fissate al pavimento, i risultati interessano prettamente la parte centrale del soffitto. Le indagini, oltre ad aver appurato il sistema utilizzato, hanno verificato la natura delle crepe e delle fessurazioni visibili sul soffitto. Queste sono state create da uno scollamento dei listelli di legno (su cui sono fissate le cantinelle) dal tavolato superiore; nonostante ciò non è stato rilevato nessun pericolo di cadute o distacchi nella zona esaminata. Viene quindi ribadito il grave e diffuso degrado che interessa le pellicole pittoriche, tutte, o quasi, sollevate dall'intonaco di supporto.

- A seguito delle indagini, la Soprintendenza ha autorizzato la procedura per il restauro del soffitto, sottolineando il grave stato in cui versano le pitture. Tuttavia non è presente nessuna documentazione relativa a tale intervento, che senza ombra di dubbio non è stato eseguito, a giudicare dallo stato di conservazione odierno in cui versa il dipinto e dai fori ben visibili, praticati durante le analisi endoscopiche. Nell'ottobre del 2020 la ditta trevigiana Dottor Group, fondata nel 1979 dai fratelli Pietro e Roberto Dottor, è stata dichiarata fallita dal tribunale di Treviso, dopo essere stata imputata di evasione del fisco. È possibile che le procedure relative al progetto di restauro si siano bloccate (nel caso in cui avessero avuto inizio) negli anni precedenti al 2015, in cui la ditta è entrata in concordato, senza però uscirne indenne .

STATO DI CONSERVAZIONE

Il manufatto presenta diverse forme di degrado, alcune particolarmente avanzate.

Ad un primo esame visivo compiuto dal suolo, oltre ai depositi polverosi, appaiono molto evidenti le problematiche relative alla superficie pittorica. Diffuse su tutta la superficie sono le lacune e i distacchi, che riguardano la pellicola; la fenomenologia è tipica della tecnica esecutiva a secco, il cui legante non permette una salda adesione al supporto, come invece garantisce la tecnica dell'affresco e il legante a calce. Il colore appare polverizzato e in alcune zone "sbollato"; infatti al suolo e sul pavimento del camminamento superiore si notano cadute di pellicola pittorica, fenomeno in atto da tempo. In alcune zone, queste lacune non permettono quasi più la leggibilità delle scene (*Morte di Tristano, I Trovatori, Il Canto Liturgico*).

Insieme alle lacune si notano delle fratturazioni lungo la superficie del dipinto, in senso longitudinale e trasversale. Come già appurato dalla campagna di indagini eseguita nel 2011 le fratturazioni sono dovute a un dissesto sistematico degli elementi in legno che collegano le cantinelle al tavolato superiore e all'epoca non rappresentavano un pericolo di caduta; tuttavia sarà necessario confermare questa informazione per evitare gravi distacchi.

Da queste fratturazioni si nota, oltre al deposito polveroso, una sostanza percolante; potrebbe trattarsi di un materiale utilizzato nel presunto rifacimento del soffitto della metà del secolo scorso.

Di grande impatto risulta l'alterazione cromatica presente nella parte superiore e laterale di *Apollo*, al centro del dipinto. A giudicare dalla tipica formazione perimetrale 'a gora' dell'alterazione, si tratta probabilmente di un'infiltrazione; la causa si può soltanto ipotizzare in attesa di ulteriori analisi e di una ricostruzione storica dettagliata degli interventi avvenuti alla metà del secolo scorso.

Infatti da documenti citati in precedenza⁴³ risulta che in quegli anni, a seguito di un infradiciamento di una trave del soffitto, venne eseguito un intervento provvisorio in attesa di interventi di manutenzione e che negli stessi anni fu ricostruito il solaio in cemento. La cronologia è ancora da appurare, ma non è da escludere l'individuazione del momento di origine dell'infiltrazione in questi avvenimenti.

La tonalità dell'alterazione cromatica, particolarmente scura, porta a ipotizzare la presenza di tannino, contenuto negli elementi lignei del soffitto.

Ai lati del dipinto sono visibili efflorescenze saline, date dal microclima dell'ambiente; alcune di queste zone potrebbero essere interessate da solfatazioni.

Sono presenti dei fori nella zona centrale del dipinto, che secondo le informazioni ricevute, risalgono alle indagini endoscopiche eseguite nel 2011.

Ad una analisi più ravvicinata (circa sei metri dal dipinto), permessa dal camminamento superiore, non si riscontrano ulteriori degradi; se non altro, il ravvicinamento evidenzia la forte necessità di un consolidamento della pellicola pittorica che versa in un pessimo stato di conservazione.

43 Si veda paragrafo precedente "*Storia conservativa*"

L'intervento inizierà con una dettagliata documentazione fotografica dello stato di conservazione attuale e un aggiornamento della mappatura dei degradi esistenti sul supporto grafico precedentemente elaborato. Verrà quindi confermata la tecnica esecutiva.

Verrà immediatamente valutata la gravità delle fessurazioni che corrono lungo tutta la superficie del soffitto e appurato, sfruttando i fori già esistenti, se esistano seri problemi di distacchi dell'intonaco dalla struttura lignea. Per evitare l'eccessivo utilizzo di patere sulla superficie pittorica, sarà utile valutare un consolidamento strutturale dal piano superiore, ad esempio un'incerottatura con resine epossidiche tra l'intercapedine (arelle e cantinelle) e il supporto di travi.

A causa del pessimo stato della pellicola pittorica, la pulitura e il consolidamento avverranno in un'unica fase per evitare di intaccare ulteriormente la pellicola pittorica. Verranno evitati i preconsolidamenti, tranne dove sarà ritenuto necessario, in quanto potrebbero lasciare aloni irreversibili.

Dopo aver effettuato delle prove per comprendere l'adeguatezza della procedura, si potrà applicare carta giapponese su cui tamponare acqua deionizzata per rimuovere il deposito e successivamente, sulla stessa, si stenderà una resina acrilica (Acril 33) in emulsione acquosa. Si esclude la pulitura meccanica tramite spugne Wishab, data la fragilità della pittura. In questa fase sarà necessario seguire fedelmente le campiture (i finti legni, i finti marmi, gli sfondi, le figure) per evitare interferenze e aloni. Nelle zone in cui le campiture sono realizzate a pastello gessoso non è prevista la pulitura.

Dopo questa fase si procederà al risanamento delle fessurazioni. Per prima cosa si eliminerà il deposito polveroso. Se le indagini preliminari non avranno evidenziato particolari dissesti statici in corrispondenza di tali fessurazioni, dopo aver eliminato la sostanza percolante, verranno eseguite delle stuccature di inerti e leganti (calce), simili per colore e granulometria dell'intonaco originale. Le stuccature riguarderanno anche i fori praticati per le analisi endoscopiche.

Per quanto concerne l'infiltrazione, sarà da verificarne l'attività ed eventualmente intervenire su questa. Dopo la pulitura si valuterà la necessità di un abbassamento di tono dell'alterazione cromatica, attraverso una prova di pulitura con bicarbonato d'ammonio, sale meno aggressivo rispetto al carbonato d'ammonio. Eventualmente si potranno utilizzare dei gessi per abbassare il tono, possibili da utilizzare in interno e data il loro probabile utilizzo nella tecnica esecutiva.

Ribadendo la fragilità della pittura non sarà possibile eseguire grandi impacchi estrattivi di Sali solubili; sarà valutata una procedura pre - pulitura, consistente nell'applicazione di carta giapponese e acqua deionizzata che estrarrà parte dei Sali, dove la quantità risultasse notevole.

Al termine delle fasi precedenti, si procederà con l'integrazione pittorica. Verranno utilizzati colori ad acquarello leggermente sotto tono, alternati a gessi, nel rispetto dell'originalità del manufatto; in corrispondenza di lacune minori sarà sufficiente effettuare una velatura, mentre nelle lacune più estese sarà necessario valutare l'intervento con la Direzione Lavori. In ogni caso non si effettueranno rifacimenti o completamenti di parti mancanti ma si seguirà un criterio di neutralità.

BIBLIOGRAFIA

- M. Brusegan, *I palazzi di Venezia: la storia della città raccontata attraverso i suoi splendidi e inconfondibili edifici*, Roma, 2005
- G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico – artistica*, Roma, 1956
- G. Fontana, *Cento Palazzi fra i più celebri di Venezia, sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri, descritti quali monumento d'arte e di storia dal nob. Gianjacopo Fontana Veneziano*, Venezia, Prem. Stabil. Tip. Di P. Naratovich, 1865.
- E. Bassi, *Palazzi di Venezia: admiranda urbis Venetae*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1976.
- E. Nascè, *Palazzo pisani di santo stefano*, Lineadacqua, 2014
- L. Moretti, *I pisani di Santo Stefano e le loro opere d'arte*, Estr. da Il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia, Centenario della Fondazione, 1876-1976
- *Il Conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia: 1876-1976*, Centenario della fondazione, Palazzo Pisani, Venezia, a cura di Pietro Verardo, Venezia, Stamperia di Venezia, 1977

- C. Polita, *Vittorio Emanuele Bressanin. Il "gran teatro del mondo" tra nostalgia e realtà*, in L. Bincoletto, L.Smaniotto, Adorato Musile. *La famiglia Bressanin Sicher, una storia da non dimenticare*, Musile di Piave (VE), 2013
- C. Polita, *Vittorio Emanuele Bressanin (Musile di Piave, 1860-1941)*, in *Parte di piazza Indipendenza : spazio di aggregazione sociale, culturale ed economica per una comunità che guarda al futuro*, Colorama, 2012
- G. Pavanello, *La decorazione degli interni in La pittura nel veneto. L'Ottocento*, volume II, a cura di G. Pavanello, Mondadori Electa, 2004
- N. Stringa, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alla prima Biennale: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo* in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, volume I, a cura di G. Pavanello Mondadori Electa 2002, p. 122
- *Gli affreschi di San Martino della Battaglia : il Risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre* , a cura di Silvia Regonelli, Torino, 2011

- P. Bensi, *Studio e conservazione delle decorazioni murali: lo stato dell'arte*, in *Tecniche di restauro. Aggiornamento*, a cura di S. Musso, Torino 2013, pp.145-194
- G. Germani, *La pittura murale italiana nel novecento: tecniche e materiali in pitture murale* in *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione* di C. Danti, M. Matteini, A. Moles (a cura di), Centro Di, 1990
- C. Merucci, *I Leganti* in G. D'Anna, S. Marconi, C. Merucci,
- M.L.Papini, L. Traversi *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi*, a cura di C. Maltese, Mursia 1993

Per le informazioni riguardo la storia conservativa del manufatto sono stati consultati l'Archivio Storico e Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (Palazzo Ducale, San Marco, 1 – 30124 Venezia) e l'Archivio del Conservatorio “B. Marcello” di Venezia (San Marco, 2810 - 30124, Venezia). Di seguito sono riportate le collocazioni dei documenti consultati:

- Archivio del Conservatorio “B. Marcello”, Protocollo 1922, Monografia B. Marcello, lettera P.
- Archivio Soprintendenza Sabap di Venezia, Conservatorio B Marcello (Palazzo Pisani), volumi da I (fino al 1958) a IX (dal 2018)

RINGRAZIAMENTI

Al termine di questo percorso formativo e all'alba di un nuovo itinerario nel mondo del restauro, sento il desiderio di ringraziare tutti coloro che sono entrati in contatto con me, con le mie ambizioni e i miei dubbi e mi hanno donato fiducia e stimoli per continuare.

A Edvige, specchio di amore e pazienza verso questo lavoro. Grazie per i preziosi insegnamenti, per la costanza nei giorni di cantiere, non sempre facili da affrontare, e per aver lasciato spazio agli indispensabili momenti di ilarità. Grazie per avermi affiancato nella stesura di questa tesi.

Alla Prof.ssa Eleonora Basso per avermi trasmesso, non senza incontrare resistenze dall'altra parte (la mia), l'interesse verso una disciplina e verso strumenti che mai avrei pensato di utilizzare.

Un ringraziamento di cuore alle colleghe e amiche:

A Giulia, per l'instancabile presenza e il costante supporto. Senza il tuo aiuto avrei brancolato nel buio in innumerevoli circostanze.

A Chiara, per la capacità di risollevare gli animi e portare un po' di distensione, senza dimenticare il proprio *focus*.

A Gaia, per il prezioso aiuto e tempo datomi nella campagna fotografica riguardante l'oggetto di tesi.

A Laura, Paolo, Annamaria, Giada e Alberto, per aver contribuito, ognuno in modo diverso, a volte inconsapevole, al percorso intrapreso da poco.

Ad Andrea, "fonte rinnovabile" di energia e dolcezza. Grazie per il sostegno nei giorni di sconforto e per la condivisione di quelli gioiosi, per la calma che mi hai donato e per avermi sempre ricordato di credere in ciò che voglio.