

ISTITUTO VENETO PER I BENI CULTURALI

CORSO PER TECNICO DEL RESTAURO

DI BENI CULTURALI

CORSO CODICE 463-0003-1033-2023

DDR 1546 del 22/11/2023

Cristo morto sorretto dalla Madonna dei Sette Dolori

STUDIO ICONOGRAFICO, INTERVENTO DI RESTAURO E APPROFONDIMENTI
SULLA TECNICA DI FODERATURA

LUCILLA CRAVERO

Relatore

Prof. Paolo Roma

ANNO FORMATIVO 2023/2024

Sede legale e didattica Casa Minich

San Marco 2940 - 30124 Venezia - Tel. 041 - 8941521

PI 02926150273 – CF 94029440271 – SDI M5UXCR1

www.ivbc.it - info@ivbc.it – ivbc@pec.it

Indice

<i>Introduzione.....</i>	<i>7</i>
<i>Questioni storico-artistiche.....</i>	<i>9</i>
Descrizione del dipinto	11
Il culto della Madonna dei Sette Dolori	13
Ordo Servorum Beatae Virginis Mariae	15
Le fondazioni dell'Ordine dei Servi di Maria a Venezia	19
Le Serve di Maria a Venezia: Santa Maria del Pianto	23
L'iconografia della Madonna dei Sette Dolori	27
La collezione Correr e i musei civici	31
Cristo morto sorretto dalla Madonna dei Sette Dolori: l'arrivo al Correr e il legame con le stampe	35
Le lacrime della Vergine	39
<i>La foderatura</i>	<i>43</i>
Dalle tecniche tradizionali al Convegno di Greenwich	45
La foderatura a freddo di Mehra	51
Il “ <i>Mist-lining</i> ” di Jos Van Och	57
<i>Conclusioni</i>	<i>63</i>
<i>Appendice</i>	<i>67</i>
Relazione di restauro	69
Scheda del dipinto e tecniche esecutive	71

Stato di conservazione	73
Intervento effettuato	75
Elenco dei materiali e dei prodotti utilizzati	85
<i>Bibliografia</i>	<i>89</i>
<i>Fonti testuali</i>	<i>91</i>
<i>Sitografia</i>	<i>93</i>
<i>Tavole</i>	<i>95</i>

Introduzione

Il seguente lavoro propone un approfondimento storico-artistico sul soggetto del dipinto che è stato oggetto di restauro durante il triennio, *Cristo morto sorretto dalla Madonna dei Sette Dolori* proveniente dai depositi del museo Correr a Venezia. Verrà inoltre riportata la relazione di restauro dell'opera e un approfondimento storico sul metodo di foderatura utilizzato.

Inizialmente sarà descritta l'opera e il suo soggetto iconografico; verrà studiata poi la nascita e lo sviluppo della devozione alla Vergine dei Sette Dolori e le sue connessioni con l'Ordine dei Servi di Maria. Di quest'ordine mendicante sarà considerata la presenza maschile e femminile a Venezia con le sue importanti fondazioni: la scomparsa Santa Maria dei Servi e Santa Maria del Pianto.

Quindi, verrà analizzata l'iconografia della Vergine dei Sette Dolori, sottolineando il legame tra il soggetto del nostro dipinto e le stampe dell'epoca; contestualmente si descriverà la storia del Museo Correr e si riporterà l'attestazione della presenza dell'opera all'interno della collezione. Un particolare focus sarà dedicato al dettaglio iconografico delle lacrime di Maria e al suo collegamento con la deposizione di Luca Giordano.

La seconda parte della tesi proporrà un approfondimento sulla storia della foderatura e sul metodo di foderatura utilizzato nell'intervento. Tale metodica è un adattamento della foderatura a *Mist lining* messa a punto da Jos Van Och, a sua volta evoluzione del metodo di foderatura a freddo inventato da V.R. Mehra. Di queste ultime verranno considerate la nascita e i presupposti metodologici che ne hanno consentito lo sviluppo.

In appendice verrà riportato l'intervento di restauro sul dipinto.

Questioni storico-artistiche

Descrizione del dipinto

Il dipinto su supporto tessile raffigura Cristo morto sorretto dalla Madonna dei sette dolori **(FIG.1)**. Il gruppo centrale, che si presenta iconograficamente come una Pietà, si staglia su di uno sfondo scuro. Il corpo esanime di Cristo è appoggiato nella metà superiore al corpo di Maria, che lo sorregge in parte sulle gambe e in parte ponendogli il braccio sotto la testa; la parte inferiore del corpo è invece adagiata sulla lastra in pietra del sepolcro, che accoglie anche i tre chiodi della croce sporchi di sangue ed a cui, nella zona inferiore, è poggiata la corona di spine. Il sangue sgorga copioso anche dalla ferita sul costato; piccole gocce sono visibili inoltre su tutto il corpo di Cristo: dai capelli alle spalle, fino alle gambe e al panneggio.

La scena è illuminata dall'alto, a sinistra. Lo sguardo di Maria, disperato in modo angoscioso, è rivolto in alto a destra, e sul suo volto addolorato compaiono due piccole lacrime. Il suo petto è trafitto da sette spade, tre a destra e quattro a sinistra, che simboleggiano i sette dolori provati dalla Vergine in relazione alla vita di suo figlio.

Date le piccole dimensioni, il dipinto sembrerebbe destinato alla devozione privata. Nonostante la velocità esecutiva, i dettagli più minuti sono realizzati con cura. Lo sfondo scuro colloca la scena in una dimensione atemporale; l'immagine è inoltre priva di elementi che la pongano geograficamente in un luogo preciso. È l'elemento iconografico che, se mai, suggerisce una collocazione temporale al momento successivo la deposizione dalla Croce. In ogni caso, l'anonima ambientazione conferisce alla scena un'aria mistica e meditativa che ben si adatta all'attività della preghiera.

Il culto della Madonna dei Sette Dolori

Il culto della Madonna dei sette dolori ha origine alla fine dell'XI secolo, e viene generato dai passi del Vangelo che vedono la Vergine sul monte Calvario. In questo momento, che porrà le basi per la successiva tradizione liturgica, si cominciano a trovare celebrazioni legate ai suoi gaudi e dolori (inizialmente sono cinque¹), che vengono già raffigurati come spade che trafiggono il cuore di Maria, probabilmente dal passo del vangelo di Luca "et tuam ipsius animam pertransiet gladius". Questo anticiperà di fatto la tradizione iconografica che si svilupperà nei secoli successivi.

Una grande diffusione del tema della Madonna Addolorata avviene attraverso la circolazione del testo di autore ignoto "*Liber de passione Christi et dolore et planctu Matris eius*", che rappresenta la fase iniziale dello sviluppo di una letteratura che porterà, ad esempio, a composizioni, nel XIII secolo, come la laude drammatica in volgare "Donna de Paradiso" (nota anche come "Pianto della Madonna") e la popolare sequenza liturgica "Stabat Mater" in latino, entrambe attribuite a Jacopone da Todi².

I sette dolori possono essere divisi temporalmente: i primi tre riguardano l'infanzia di Cristo, e gli ultimi quattro si riferiscono al momento del suo martirio e della sua morte. Alcuni di questi episodi sono conosciuti singolarmente e sono stati raffigurati in ogni periodo.

1) La profezia di Simeone su Gesù Bambino

L'anziano Simeone, quando Gesù viene presentato al tempio dopo la sua nascita, preannuncia a Maria il dolore che dovrà incontrare:

"Simeone li benedisse e parlò a Maria, sua madre: Egli è qui per la rovina e la risurrezione di molti in Israele, segno di contraddizione perché siano svelati i pensieri di molti cuori. E anche a te una spada trafiggerà l'anima»"
(Lc 2, 34-35)

2) La fuga in Egitto

Maria e Gesù fuggono in Egitto per salvare Gesù dalla persecuzione di Erode, che fa trucidare tutti i bambini di Betlemme (strage degli Innocenti) al fine di uccidere il figlio di Dio:

¹ Diverranno sette nel 1236

² Mentre di "Donna de Paradiso" la paternità è certa, lo "Stabat mater" è attribuito a Jacopone da Todi. Quest'ultimo fu largamente musicato da più compositori in ogni epoca.

“Essi erano appena partiti, quando un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe e gli disse: «Alzati, prendi con te il bambino e sua madre e fuggi in Egitto, e resta là finché non ti avvertirò, perché Erode sta cercando il bambino per ucciderlo». Giuseppe, destatosi, prese con sé il bambino e sua madre nella notte e fuggì in Egitto, dove rimase fino alla morte di Erode.”

(Matteo 2,13-15)

3) La perdita di Gesù nel tempio

Maria e Giuseppe, recatisi in pellegrinaggio a Gerusalemme per la Pasqua ebraica, smarriscono Gesù, dodicenne, che si era fermato al tempio per discutere con i Dottori della Legge.

“I suoi genitori si recavano tutti gli anni a Gerusalemme per la festa di Pasqua. Quando egli ebbe dodici anni, vi salirono di nuovo secondo l'usanza; ma trascorsi i giorni della festa, mentre riprendevano la via del ritorno, il fanciullo Gesù rimase a Gerusalemme, senza che i genitori se ne accorgessero. Credendolo nella carovana, fecero una giornata di viaggio, e poi si misero a cercarlo tra i parenti e i conoscenti; non avendolo trovato, tornarono in cerca di lui a Gerusalemme. Dopo tre giorni lo trovarono nel tempio, seduto in mezzo ai dottori, mentre li ascoltava e li interrogava. E tutti quelli che l'udivano erano pieni di stupore per la sua intelligenza e le sue risposte. Al vederlo restarono stupiti e sua madre gli disse: «Figlio, perché ci hai fatto così? Ecco, tuo padre e io, angosciati, ti cercavamo». Ed egli rispose: «Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?». Ma essi non compresero le sue parole. Partì dunque con loro e tornò a Nazaret e stava loro sottomesso. Sua madre serbava tutte queste cose nel suo cuore.”

(Luca 2,41-51)

4) L'incontro tra Maria e Gesù lungo la Via Crucis

5) La sosta di Maria ai piedi della Croce

“Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria di Cleofa e Maria di Màgdala. Gesù allora, vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: «Donna, ecco il tuo figlio!». Poi disse al discepolo: «Ecco la tua madre!». E da quel momento il discepolo la prese nella sua casa.”

(Giovanni 19,25-27)

6) L'abbraccio di Maria al corpo morto di Gesù

7) La visione del seppellimento di Gesù³

³ Il quarto, il sesto e il settimo dolore non compaiono descritti nei vangeli e fanno riferimento unicamente alla tradizione orale.

Ordo Servorum Beatae Virginis Mariae

La spinta più grande per lo sviluppo del culto della Madonna dei Sette Dolori fu certamente la fondazione, nel 1233, dell'Ordine mendicante dei Servi di Maria, detti anche Serviti, da parte di sette nobili fiorentini⁴ già appartenenti all'arte dei Mercanti e poeti-attori della compagnia dei Laudesi. La tradizione narra che il 15 agosto di quell'anno, mentre essi esprimevano la loro devozione di fronte ad un'immagine della Vergine su di un muro, la videro animarsi e apparire vestita a lutto, addolorata per l'odio fraticida che regnava a Firenze. I nobili, quindi, in un atto di devozione abbandonarono la vita che conducevano in precedenza per abbracciare la fede, istituendo la "Compagnia di Maria Addolorata" (poi dei Servi di Maria) e ritirandosi in penitenza e preghiera sul Monte Senario.

Tuttavia, i primi documenti relativi all'ordine risalgono al 1245, e parlano di sette laici che abbandonarono le proprie attività per ritirarsi in preghiera, in un primo momento al "Cafaggio", una zona di campagna dove oggi sorge la basilica della Santissima Annunziata, e solo dopo sul Monte Senario.

Questo luogo, tuttavia, verrà abbandonato molto presto a causa del grande seguito che aveva ricevuto l'ordine: verranno fondate quindi nuove comunità, e prenderanno vita i conventi di Siena, Città di Castello e Borgo Sansepolcro, oltre a quelli già esistenti a Firenze e sul Senario. Da una prima diffusione in Toscana e Umbria, l'Ordine si insedierà anche a Bologna e, successivamente, in Germania.

Nel 1274, l'Ordine rischiò la soppressione a causa della disposizione contenuta all'interno del Concilio di Lione II⁵; l'intervento dei priori generali Filippo Benizi⁶ e Lottaringo da Firenze, lo impedirà. A Forlì, dove l'Ordine aveva un convento, il Benizi condurrà una grande opera di pace, e cercherà placare la cittadinanza ribelle al pontificato di Martino IV; in questa occasione avverrà il violento scontro con un giovane contestatore, Pellegrino Laziosi, che dopo pochi anni si convertirà, divenendo successivamente il santo più noto dell'Ordine.

⁴ Secondo la *Legenda de Origine Ordinis*, principale fonte letteraria datata ai primi decenni del XIV secolo, questi erano tutti amici benestanti di Firenze, chiamati nel libro *septem viris* o *septem fratres*. I nomi dei sette santi: Buonagiunta da Firenze (Manetti), Buonfiglio da Firenze (Monaldi, il capo dell'Ordine e il priore di Montesenario), Amadio da Firenze (Amidei), Manetto da Firenze (dell'Antella), Uguccone da Firenze (Uguccioni), Sostegno da Firenze (Sostegni), Alessio Falconieri.

⁵ Questa ribadiva la norma già stabilita nel Concilio Lateranense IV del 1215, che proibiva la creazione di nuovi ordini.

⁶ Benizi fu una figura molto importante per l'Ordine. Priore dal 1267, egli infatti riformò gli statuti rendendolo a tutti gli effetti un ordine mendicante, e collaborò con santa Giuliana Falconieri per fondare il ramo femminile dell'ordine.

La piena regolarizzazione dell'Ordine dei Servi di Maria avvenne nel 1304, attraverso l'approvazione da parte di papa Benedetto XI con la bolla *dum levamus*⁷: furono così validati i 27 conventi italiani e i quattro tedeschi.

Nel XIV secolo lo sviluppo dell'Ordine fu fortemente condizionato dall'eredità dei sette fondatori: la sua presenza si consolidò nelle province in cui si era già stabilito e trovò una importante espansione altrove. Protagonista di questa espansione sarà il nord Italia e particolarmente il Veneto, dove l'Ordine si insedierà prima a Venezia, all'inizio del secolo, e successivamente nelle altre province.

Ulteriori sviluppo dell'Ordine si ebbero negli anni '30 del XV secolo nacque un nuovo ramo, la Congregazione dell'Osservanza, che si proponeva di riformare la spiritualità dei Servi di Maria⁸ Nel 1424, inoltre, papa Martino V, convalidò l'organizzazione del Terz'Ordine⁹. A fine '400 il numero dei conventi salì a 120, e l'Ordine arrivò anche in Spagna con la fondazione del primo convento.

Il XVI secolo fu segnato, anche per l'Ordine dei Servi di Maria, dalla turbolenza portata dalla Riforma. In Germania molti conventi verranno chiusi. Dopo il Concilio di Trento, dove l'Ordine sarà presente con i propri priori, furono riviste le Costituzioni, e a fine secolo si iniziò un ulteriore riforma che fece crescere ulteriormente numero di frati e conventi.

⁷ Dalla bolla: "Ora Noi, che ben volentieri nutriamo la migliore devozione possibile verso la stessa Vergine Signora nostra, non volendo che qualcuno possa denigrare voi e la vostra regola come se essa non avesse la piena convalida della protezione apostolica, a rimuovere dall'animo di chiunque ogni esitazione intorno a queste cose, mossi dalle vostre suppliche, con autorità apostolica espressamente confermiamo, approviamo e convalidiamo con il presente scritto la regola e le predette sue istituzioni, e ve la concediamo stabilendo che in tutti i tempi essa debba essere da voi immancabilmente osservata. A nessuno dunque sia lecito infrangere questo Nostro scritto di conferma, approvazione, concessione e costituzione, o contrapporvisi temerariamente. Se qualcuno osasse farlo, sappia di incorrere nell'indignazione di Dio onnipotente e dei beati suoi apostoli Pietro e Paolo".

⁸ Dopo alcuni decenni di contrasti, la Congregazione dell'Osservanza si riunì all'Ordine nel 1570.

⁹ Ci sono tre ordini interni nell'ambito di ogni ordine religioso. Il primo è quello che si rifà direttamente al fondatore, il secondo è quello delle monache che abbracciano la regola del primo, e il terzo è quello che raccoglie uomini e donne laici che fanno propri la spiritualità dei primi due.

L'opera dell'Ordine nel Seicento è segnata dalla figura e dalla vicenda di Paolo Sarpi, teologo, storico e scienziato Servita fortemente osteggiato dalla curia romana sia in vita che dopo la morte¹⁰. Alla metà del '600, Papa Innocenzo X imporrà una riforma obbligatoria per tutti gli ordini religiosi: quasi la metà dei conventi dell'Ordine verrà soppresso.

Il momento di massima espansione dell'ordine si raggiunse nel XVIII secolo, durante il quale il numero dei frati salì circa a tremila unità. La spinta di inizio secolo si affievolì, però, negli ultimi trenta anni del '700, quando cominciarono le soppressioni che decimeranno la sua presenza in Europa, inizialmente nell'impero austro ungarico, poi in Francia e in Italia¹¹.

Nell'800 iniziò una ripresa molto precaria, esacerbata dalle leggi di soppressione del nuovo governo unitario che rischiarono di decretare la fine dell'Ordine. Grazie alla canonizzazione da parte di Leone XIII dei sette fondatori nel 1888, l'Ordine si riprese e nacquero molte congregazioni di suore, come le Mantellate Serve di Maria, che uscivano così dalla sola dimensione monastica chiedendo di essere incluse. Inizierà così una diffusione del ramo femminile dell'Ordine, mentre quello maschile si riprenderà con più difficoltà.

La fine del XVIII secolo e i primi anni del '900 registrano una ripresa costante fino agli anni '60. In questo periodo l'Ordine raggiunge la massima espansione geografica, con la presenza nei cinque continenti.

¹⁰ Egli si schierò contro il centralismo monarchico della Chiesa cattolica, difendendo la Repubblica di Venezia che aveva subito l'interdetto di Paolo V, con il quale questo scomunicava di fatto tutto il territorio. Subì per questo il grave attentato del 1609 attribuito alla Curia romana, al quale seguì la condanna tramite la frase "agnosco stilum Curiae romanae". La sua *Istoria del Concilio Tridentino*, prima narrazione della storia del Concilio di Trento che descrive la vicenda lasciando sullo sfondo gli avvenimenti politici, viene condannata e messa all'Indice dei libri proibiti nel 1619.

¹¹ Nel 1778 viene soppressa la Congregazione eremitica del monte Senario.

Le fondazioni dell'Ordine dei Servi di Maria a Venezia

L'Ordine dei Servi di Maria si diffonde in Veneto a partire dal XIV secolo, iniziando proprio dalla città lagunare¹², nel quale fu di fatto istituito il primo convento dell'Italia nordorientale. I primi frati dell'Ordine che arrivarono a Venezia giunsero dalla Toscana: la comunità si radicò sul territorio tra 1314 e 1316, momento dell'arrivo a Venezia di Francesco di Donato da Siena, procuratore del priore generale Fra' Pietro da Todi. In questa occasione venne concesso, in contrada san Marcilian¹³ un appezzamento di terra al fine di costruire un complesso religioso nel sestiere di Cannaregio. Il terreno, di proprietà di un certo "messer Andrea Tagliapietra", venne acquisito grazie all'intervento del patrizio veneto Giovanni d'Avanzo, che fece da mediatore tra il Tagliapietra e i procuratori di San Marco¹⁴. Il 16 giugno 1316 i Servi di Maria ottennero dal Vicario del Vescovo di Castello la facoltà di erigere un oratorio in legno: cinque mesi dopo venne celebrata qui la prima messa.

I frati senesi che giunsero a Venezia decisero quindi di cominciare la costruzione di un oratorio in pietra dedicato alla SS. Annunziata e un di un cimitero. Il 24 marzo 1318 venne posta la prima pietra da parte del vescovo di Scarpanto Fra Nicolò, delegato dal vescovo di Castello e il giorno seguente fu consacrato il cimitero. Già nel 1321 i Servi di Maria tennero qui Capitolo generale dell'Ordine a Venezia, quindi la costruzione dovette essere piuttosto veloce.

Nel 1326 morì Giovanni d'Avanzo: egli lasciò al monastero molti terreni e rendite¹⁵. I frati gli dedicarono una lapide che rimase nel chiostro del convento fino alla sua demolizione. A partire dal 1330 si iniziarono a gettare le fondamenta della chiesa e nel 1344, per accelerare i lavori di costruzione il patriarca di Aquileia

¹² Al primo insediamento veneziano si aggiungeranno, nel corso del '300 quello vicentino (1321), quello veronese di Santa Maria della Scala (1324), tutti assegnati alla provincia veneta nata nel 1325. Dopo 20 anni seguiranno San Giacomo alla Giudecca (1334), Santa Caterina e San Girolamo di Treviso (1346), San Girolamo di Mestre (1349), San Giacomo di Castelfranco (1390) e Santa Maria di Padova (1392).

¹³ "Marcilian" è il nome volgare che indica San Marziale. La zona si trova nel sestiere di Cannaregio.

¹⁴ Dalle memorie del convento: *"Essendo venuti li frati de' Servi nel 1316 in Venezia, per fondar e fabbricar il convento, comprorno da messier Andrea Tajapiera una casa di proprietà in confin de Santa Fosca....e questa proprietà fu comprà per lire settecento cinquanta, le quali furono tolte per messier Zuane Avancio dalli Signori Procuratori di San Marco"*

¹⁵ Soprattutto nella città di Treviso e nei dintorni

Bertrando, con l'accordo del vescovo di Castello concesse quaranta giorni di indulgenza a tutti coloro che avrebbero visitato la chiesa durante le festività cristiane più importanti. Da questo momento fino addirittura l'anno successivo alla consacrazione, che avvenne nel 1491, la pratica delle indulgenze¹⁶. divenne comune per l'edificazione della gigantesca chiesa¹⁷.

In poco tempo i Serviti riuscirono ad edificare un altro edificio religioso alla Giudecca, grazie al lascito testamentario di Marsilio da Carrara¹⁸, che fu consacrato nel 1371 con l'iniziale intitolazione a Santa Maria Novella, presto cambiata in San Giacomo per l'originaria presenza, in quel luogo, di un oratorio di un'antica scuola di battuti a lui intitolato.

Verso la metà del XIV secolo a Venezia si stabilirono molti esuli lucchesi, mercanti e tessitori di seta. I servi di Maria, con il benestare del vescovo di Castello, fecero in modo che essi potessero insediarsi nella loro isola. Nel 1360 i lucchesi ricevettero in concessione un pezzo di terreno sul quale costruirono la superstite cappella del "Volto Santo"¹⁹, a contatto con le mura della chiesa di Santa Maria.

La chiesa dei Santa Maria dei Servi venne consacrata all'Annunziata il 7 novembre 1491 da Antonio Saracco, arcivescovo di Corinto e vicario del patriarca Maffeo Gerardo. L'evento viene ricordato dall'iscrizione che ancora oggi possiamo leggere sull'architrave dell'ex facciata ovest²⁰. Nonostante il lungo protrarsi dei lavori, lo stile della chiesa rimase fedele al primo progetto gotico.

¹⁶ Oltre a quella del 1344, si ricordano quelle del 1453, concessa dal Cardinale legato pontificio Giovanni Carvajal; quella del 1476 del patriarca di Venezia Matteo Girardo su breve di Sisto IV; quella del doge Pietro Mocenigo, nello stesso anno; quelle che, dal 1481 fino all'anno della consacrazione, vennero concesse da Sisto IV; infine papa Innocenzo VIII proclamò indulgenza plenaria per tutti coloro che avevano favorito l'ultimazione dei lavori.

¹⁷ L'imponente edificio, di 75 metri di lunghezza e 20 di larghezza circa, aveva un'unica navata con tre cappelle absidali e 22 altari. Al centro della struttura si trovava la grande cupola. Era una delle più grandi della città assieme alle Basiliche dei Santi Giovanni e Paolo e dei Frari.

¹⁸Fu il secondo signore di Padova, dal 1324 al 1328. Egli, grato alla Repubblica di Venezia che lo aveva aiutato a riconquistare la Signoria di Padova, dispose la costruzione di una chiesa dedicata alla Vergine sull'isola.

¹⁹ La cappella è così chiamata perché dedicata all'antica omonima confraternita formata dopo l'emigrazione degli abitanti di Lucca a causa del saccheggio della città da parte della fazione ghibellina nel 1314. Questi giunsero a Venezia divenendo una comunità di stampo industriale e commerciale specializzata nell'industria serica, diventando mercanti e banchieri

²⁰ REVERENDUM IN CHRISTO PATER DOMINUS ANTONIO SARACO DEI GRACIAS ARCHIEPISCOPUS CORIN / THIENSIS VICARIUS REVERENDISSIMI DOMINI PATRIARCHE VENETIARUM CONSECRAVIT

Solo nove anni più tardi la chiesa verrà immortalata nella famosa mappa *De Barberii*: possiamo vederla nel suo aspetto gotico originario, affiancata dall'imponente cappella dei lucchesi (**FIG.2**). Sulla base dell'antica mappa e delle descrizioni è stata realizzata anche una rendering 3D dell'edificio (**FIG.5**); conosciamo l'originario inserimento della chiesa nel tessuto urbano, invece, tramite due vedute di Domenico Lovisa e Bernardo Bellotto (**FIGG.3-4**).

Durante i secoli la chiesa subì diversi restauri, rinnovamenti e arricchimenti del patrimonio artistico. Santa Maria dei Servi era ornata da importanti opere d'arte, oggi disperse o distrutte: tra queste, gli importantissimi monumenti funebri di illustri personaggi, come i dogi Francesco Donà e Andrea Vendramin²¹, il procuratore Paolo Loredan, il capitano da Mar Angelo Emo e il teologo Paolo Sarpi²².

Il declino del monastero iniziò con l'incendio del 1769 che distrusse parte del convento e la biblioteca. La crisi economica di Venezia e la successiva caduta della città nel 1797 con l'occupazione francese da parte delle truppe di Napoleone Bonaparte comportò, tra dal 1806 il saccheggio della città con grandi rapine di opere d'arte. I conventi di Santa Maria dei Servi a Cannaregio e di San Giacomo alla Giudecca passarono, nel 1808, in mano del Regio Demanio con l'attivazione del nuovo Catasto Napoleonico, per essere soppressi due anni dopo, nel 1810, con un decreto che eliminò tutti gli ordini religiosi e le confraternite.

Il monastero fu quindi spogliato dei suoi beni, che furono spostati, svenduti o rubati; l'edificio, già in parte distrutto²³, fu destinato all'abbattimento, e nel 1821 il complesso dovette essere già quasi del tutto atterrato. Alla metà del XIX secolo ciò che rimaneva dell'edificio fu acquistato (1859) dal Servo di Maria Daniele Canal e dalla sua allieva Anna Marovich, che qui fondarono un istituto per accogliere le giovani

HANC ECCLESIAM ET ALTARE / MAIUS DEI VII MENSIS NOVEMBRIS MCCCCLXXXI EXISTENTE PRIORE
DICTE ECCLESIE DOMINO MAGISTRO HIERONYMO / DE FRANCISCIS SACRE THEOLOGIE
PROFESSORE AC MAGNIFICIS DOMINIS HIERONYMO DONATO QUONDAM MAGNIFICI DOMINI /
ANTONII EQUITIS ET DOCTORE ET NICOLAO MUDACIO QUONDAM MAGNIFICI DOMINI LUDOVICI
PROCURATORIBUS.

²¹ Successivamente traslata nella Basilica dei SS. Giovanni e Paolo.

²² La sua tomba si trovava presso l'altare dell'Addolorata. Distrutta la chiesa, i suoi resti furono traslati nel cimitero di San Michele a Murano, nel 1828.

²³ Nel 1806 l'imprenditore edile Brazzoduro ne ricavò materiale da costruzione.

donne uscite dal carcere, che inaugurarono nel 1864. Grazie all'Istituto Canal-Marovich molti manufatti e fabbricati vennero recuperati; la Cappella del Volto Santo, trasformata in magazzino e ormai in stato di degrado avanzato fu salvata e riportata all'antico splendore.

Gli anni '80 del '900 vedranno la fine del centro di rieducazione. I locali vennero quindi adibiti a nuovo uso e nel 1981 venne istituita la casa studentesca Santa Fosca, che accoglie più di cento studenti universitari. A questo venne affiancato un ostello, le cui entrate sostengono la casa studentesca e gli studenti.

Le Serve di Maria a Venezia: Santa Maria del Pianto

Si ritiene che i primi monasteri del ramo femminile dell'Ordine nacquero, sempre in Toscana, a cavallo tra XIII e XIV secolo. Altri conventi sorsero nelle case in cui cominciarono ad organizzarsi le iscritte al Terz'Ordine, le cosiddette “sorores²⁴” di Firenze fondate da Giuliana Falconieri²⁵. Il primo testo di costituzione conosciuto per le monache risale al 1497, ma sembrerebbe la copia di un codice più antico che riproduce le antiche regole dei Servi di Maria, adattandole ai monasteri femminili. Dalla toscana, il ramo femminile dell'ordine si diffuse dapprima nelle regioni confinanti, come Umbria e Marche.

A Venezia l'Ordine delle Serve di Maria approdò nel XVII secolo nell'isola di Burano, quando Madre Maria Benedetta De Rossi, nel 1619, si insediò con alcune compagne nell'antico monastero con annessa chiesa intitolata a Santa Maria delle Grazie e a San Giuseppe. La chiesa originaria era stata costruita a metà del XVI secolo²⁶: la tradizione racconta che tre religiose di nobili origini²⁷ fondarono qui un monastero che venne abbandonato poco prima dell'arrivo della De Rossi. La chiesa venne rinnovata nella prima metà del '600²⁸ assumendo l'aspetto attuale, con pianta ottagonale e facciata a capanna rivolta sulla fondamenta. Il monastero si attenne alle costituzioni del Monte Senario sotto la regola di Sant'Agostino e ottenne la clausura papale nel 1625 da parte di Urbano VIII.

Verso la metà del '600 i monasteri delle Serve di si moltiplicarono in Italia e oltralpe: nella stessa Venezia nacque nel sestiere di Castello il convento di Santa Maria del Pianto o dei Sette Dolori. Il complesso di edifici religiosi che sorge ancora oggi sulle Fondamente Nove (**FIGG.6-7**) risulta di particolare interesse proprio a causa della sua intitolazione, che ci riporta immediatamente al soggetto del nostro dipinto.

²⁴ Le “sorores” facevano parte del Terz'Ordine, a differenza delle “Moniales” e “ Sanctimoniales” , appartenenti al Second'Ordine, che stavano sotto la giurisdizione dell'Ordine dei Servi di Maria.

²⁵ La leggenda vuole che ella abbia fondato l'ordine con la collaborazione di San Filippo Benizi. Le notizie sono tuttavia discordanti: un'altra versione attribuisce al solo Benizi la creazione del ramo femminile, a Todi, dopo la conversione di due prostitute, Elena e Flora, che decisero di ritirarsi nel monastero fondato dal servita nel 1285. Questa variante sembra però smentita dalla presenza di molti monasteri di fondazione precedente.

²⁶La chiesa fu costruita nel 1533 dai Padri Serviti della Congregazione dell'Osservanza, per volontà di Vincenzo Grimani, figlio del doge Antonio Grimani, su di una precedente fondazione del XII secolo.

²⁷ Si tratta, come si dice Flaminio Corner di Serafina Gritti, Maria Foscari e Raffaella Quirini.

²⁸ La lapide di consacrazione in controfacciata riporta la data 8 maggio 1639, ad opera del vescovo torcellano Marco Zen.

La costruzione rappresenterebbe uno dei pochi esempi di committenza femminile secentesca a Venezia. Lo storico Flaminio Corner racconta che quando la peste del 1630 colpì la laguna, madre Maria Benedetta De Rossi, in preghiera, ebbe la “pia intuizione” che per placare l’ira di Dio²⁹ che aveva causato il morbo fosse necessario fondare un monastero con “pubblico Decreto e a pubbliche spese”. Comunicò quindi la sua intuizione al confessore e manifestò la sua volontà ai procuratori del monastero, ma il progetto rimase tale e in un primo momento non se ne fece nulla, anche a causa delle severe leggi dello stato che vincolavano all’approvazione del senato l’erezione di qualsiasi edificio sacro.

Trascorsi venti anni, con lo scatenarsi della guerra di Candia (1645-1649) madre De Rossi rinnovò la determinazione per la costruzione di un nuovo Monastero: ella, con le stesse motivazioni ed uguale progetto scrisse rivolgendosi direttamente al doge Francesco Molin il 23 giugno del 1646, ammonendolo che, se si fosse voluta la pace e la liberazione dai turchi, si sarebbe dovuto edificare “*un piccolo monastero overo romitorio appresso Santa Maria della Salute*”³⁰. La relazione del provveditore sui monasteri Girolamo Foscarini, che descriveva le caratteristiche del nuovo monastero concepito dalla De Rossi definendolo “*umile e basso non di alta e rilevata architettura*” e “*luogo sacro e moderato e senza apparenza*”, venne approvata poco tempo dopo dal senato. Si individuò il sito adatto per l’edificazione in un terreno situato alle fine delle Fondamente Nove³¹ nel sestiere di Castello.

Fu quindi incaricato il proto dei provveditori sopra i monasteri Francesco Contin di redigere il progetto e il disegno. Il 13 novembre del 1647 venne posata la prima pietra e la medaglia commemorativa da parte del patriarca Gianfrancesco Morosini. Suor Maria Benedetta De Rossi, che tanto si era spesa per la causa, non poté assistere all’evento: ella era infatti deceduta nel gennaio dello stesso anno.

La costruzione si concluse nell’aprile del 1658. Papa Alessandro VII, con bolla apostolica, l’anno precedente aveva autorizzato l’istituzione del convento di monache. Il monastero contava 24 monache e una badessa: la De Rossi fu sostituita con suor Maria Innocenza Contarini.

²⁹ Questa era, a suo parere, causata dall’aver trascurato i suffragi per le anime del Purgatorio.

³⁰ Le due fabbriche erano coeve e vennero concepite entrambe come voto per la fine della pestilenza; di conseguenza la chiesa di Santa Maria del Pianto sarebbe sorta in contrasto con la Salute. Per questo, probabilmente, la sua edificazione venne approvata più tardi, quando le motivazioni risultavano decisamente mutate.

³¹ Erano stati scartati gli altri luoghi proposti: il rio delle Burchielle presso Santa Maria Maggiore, nel sestiere di Cannaregio e vicino all’Ospedale dei Mendicanti.

Il complesso religioso venne quindi consacrato il 7 maggio del 1687 dal patriarca Alvise Sagredo, lo stesso che, qualche settimana dopo, consacrerà anche la Basilica della Salute. Venezia, nel medesimo periodo, celebrava i trionfi in Morea³². La città avrebbe potuto fregiarsi, in questo modo, di due templi simili, di nuova fondazione programmaticamente definita dallo stato. Entrambi dedicati al culto della Vergine, questi vennero realizzati come ex-voto per estirpare i due mali peggiori che Venezia conoscesse: la peste e la guerra.

Il complesso, quindi, seppur poco noto e oggi quasi nascosto allo sguardo dei più dietro all'alto muro di mattoni, era in realtà un edificio prezioso e carico di significato per la Repubblica di Venezia; a dimostrazione di questo troviamo, tra i beni originariamente realizzati per la chiesa, opere d'arte di grande valore e di paternità di affermati artisti del periodo tra cui Luca Giordano e Andrea Brustolon.

Anche questo convento subì la stessa triste sorte di numerosi altri in occasione delle soppressioni napoleoniche del 1810. Spogliata di tutti le sue opere d'arte e arredi, il complesso venne acquistato dall'abate Antonio de Martiis quattro anni dopo: l'ex convento venne volto ad uso scolastico, una parte dei locali venne affittata come abitazione e la chiesa venne divisa in due piani, con la parte superiore trasformata in un teatrino e quella inferiore destinata a divenire un laboratorio di fabbricazione di pentole. Alla metà del secolo la chiesa e il monastero vennero riaperti³³ grazie all'intervento del già citato abate Daniele Canal, che 10 anni prima aveva acquistato l'edificio e ne aveva iniziato il restauro.

Nel 1970 le suore si ritirarono, e il complesso venne ceduto. Oggi gli edifici sono di proprietà della ULSS 12: l'ex monastero viene utilizzato per attività ambulatoriali, mentre la chiesa, ancora consacrata, è in stato di abbandono e senza alcun progetto di restauro che possa restituirle il ricordo della grande importanza che ebbe nella Venezia del '600.

³² Venezia conquistò Patrasso, Rumelia e il Golfo di Corinto, che in parte riparavano la dolorosa perdita di Candia.

³³ Vennero trasformati prima in Pio Istituto di educazione , poi in orfanotrofio delle figlie del Sacro Cuore.

L'iconografia della Madonna dei Sette Dolori

Il nostro piccolo dipinto devozionale rappresenta solamente una delle numerose declinazioni dell'iconografia della Vergine Addolorata. Questa infatti, attraverso i secoli, ha assunto diverse varianti figurative, legate alla devozione e alle differenti aree geografiche di diffusione del culto.

La raffigurazione di questo tema mariano è legato alla festività religiosa dei Sette Dolori della Vergine³⁴, che venne istituita dal Sinodo di Colonia nel 1429; la festività veniva celebrata il venerdì dopo la terza domenica di Pasqua. Nelle Fiandre, alla fine del XV secolo, venne fondata la prima confraternita intitolata alla Vergine dei Sette Dolori, poi approvata da papa Alessandro VI nel 1485. La popolarità devozionale del tema è testimoniata dalla rappresentazione dei sette dolori della Vergine a Leida nel 1494.

Le prime raffigurazioni dei sette dolori vedono l'interpretazione di questi come sette spade che colpiscono il cuore della Vergine (**FIG.8**). Solo in un secondo momento l'immagine verrà completata dalla rappresentazione dei dolori; questi verranno raffigurati entro tondi o medaglioni disposti attorno alla Madonna. Alcune volte compare un unico spadino conficcato nel petto di Maria; altre, si vedono soltanto i medaglioni con le scene attorno alla Vergine, con il volto addolorato e senza spade. In alcune versioni le spade le incorniciano il capo.

L'opera più conosciuta in area tedesca con questo tema è il cosiddetto Polittico dei Sette Dolori di Albrecht Dürer(**FIG.9**), ed è tra le prime testimonianze di questa iconografia, essendo stata realizzata tra il 1496 e il 1500. L'elemento centrale con la Vergine Addolorata, in questo caso trafitta da una singola spada e di certo autografa è circondato dai vari dolori, riferiti invece alla sua bottega³⁵.

Altro esempio di area fiamminga è quello di Adriaen Ysenbrandt, nel Dittico detto di Joris van de Velde(**FIG.10**), che ne fu il committente: nella parte destra vi è la Vergine circondata dalle sette raffigurazioni dei dolori; l'immagine è ripetuta anche all'esterno della valva a grisaglia per imitare l'effetto scultoreo. In questa versione le spade non sono raffigurate.

³⁴ Ai dolori fanno riscontro le Sette Gioie: questo tema devozionale venne particolarmente diffuso dall'ordine dei Serviti. Le Sette Gioie sono: l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, La Resurrezione di Cristo, la Pentecoste, l'Ascensione di Cristo e l'Incoronazione della Vergine

³⁵ Oggi il polittico è smembrato e conservato in musei diversi: l'Addolorata si trova all'Alte Pinakothek di Monaco, mentre i dolori alla Gemäldegalerie di Dresda.

Un'altra variante del tema vede la rappresentazione del sette dolori contaminarsi con l'iconografia della Pietà, ovvero della Vergine che reca Cristo morto in grembo. Vista la larga diffusione del Vesperbild³⁶, questa variante contaminata si diffonderà principalmente nella zona delle Fiandre: è la coppia in questo caso, e non solo la Vergine, ad essere attorniata dai medaglioni rappresentativi.

Non manca inoltre l'affiancamento gioie/dolori, tema che si traduce generalmente in due raffigurazioni distinte. Un esempio è quello di Bernard Van Orley, in cui i dipinti, oggi conservati alla Galleria Colonna di Roma, mostrano rispettivamente la Vergine con il Bambino e un unicorno circondata dalla rappresentazione delle Sette Gioie e, in pendant, la Vergine sola con i suoi Sette Dolori (**FIG.11**). Stessa iconografia si trova in provincia di Novara, a Pisano, in cui sopravvive una piccola cappella-oratorio intitolata alla Madonna dei Sette Dolori e delle Sette Allegrezze, in cui la volta è affrescata con la figura dell'Addolorata centrale attorniata da un coro di angeli che tengono cartigli sui quali sono espressi temi legati alle gioie e ai dolori di Maria (1657).

Le numerose declinazioni di questa iconografia, ovviamente, non saranno solo pittoriche: le troviamo infatti in numerose sculture lignee, flugelaltäre, codici miniati, vetrate e smalti. La circolazione dell'iconografia avrà un canale preferenziale per via incisoria, con stampe a carattere devozionale che innegabilmente veicolarono il tema a più strati della popolazione.

Per quanto riguarda la diffusione di questa iconografia sul territorio italiano, questa trovò espressione a partire dal XVII secolo nelle regioni meridionali e in primis nel campo della plastica lignea, con sculture della Vergine trafitta nel cuore dalle sette spade; meno frequente sarà la visualizzazione dei sette dolori attorno ad essa entro tondi, variante che si concentra in maggiori esempi nella zona settentrionale e in particolare lombarda.

Il primo manufatto che sembra presentarci il tema è una formella in ceramica oggi conservata al Kunstgewerbemuseum di Berlino. L'esecuzione, nonostante i precisi riferimenti cronologici dati dalle

³⁶ Letteralmente “immagine del Vespro”, il termine si riferisce in particolare alle sculture in legno dipinto con il soggetto della Pietà che si diffondono a partire dal XIV secolo in area tedesca.

iscrizioni su di essa³⁷ che la datano 1460 circa, viene oggi posticipata all'inizio del XVI secolo a causa di forti somiglianze con alcune incisioni di quegli anni.

Le incisioni popolari, in Italia, condizionarono fortemente la diffusione di questa iconografia. Particolare importanza rivestono quelle realizzate dalla stamperia veneta settecentesca dei Remondini. Della celebre stamperia di Bassano del Grappa³⁸ conosciamo diversi esemplari della Vergine trafitta dalle spade³⁹: in un caso la Vergine è da sola, inginocchiata; più numerosa la raffigurazione in cui ella sorregge Cristo morto tra le braccia, con o senza dolori intorno (**FIG.12**). Questi rappresentano certamente esempi utili per un confronto iconografico con il nostro dipinto, in quanto l'attività della nota famiglia di stampatori continuò nel XVIII secolo per mano di Giuseppe Remondini, che riuscirà ad aprire una libreria a Venezia nel 1750⁴⁰.

Molto nota anche la versione della stamperia veronese del XVIII secolo di Alessandro Scolari, di cui conosciamo tre tirature simili: la Vergine, in lacrime, siede trafitta dalle consuete sette spade e circondata dai dolori, con una rigidità schematica che sembra ripresa da precedenti incisioni cinquecentesche.

Altra iconografia simile alla nostra è quella che vede la Vergine piangente con Cristo in Pietà davanti alla croce, dalla quale pendono i flagelli. Le matrice, ispirata a una fonte iconografica del XV secolo, fu realizzata originariamente dalla stamperia modenese dei Soliani, e in questo caso venne falsificata con la firma "G. Cassionus", incisore e miniaturista, per facilitarne la vendita (**FIG.13**).

A partire dal XVI secolo si va affermando la figura isolata della Vergine Addolorata, senza spade, a volte in contemplazione e le "armae christi", gli strumenti della passione. Il tema interessò soprattutto gli artisti

³⁷ La datazione si basa sull'iscrizione "papa pius secundus" e "federicus romanorum imperator". Si tratta del celebre Pio II, nato Enea Silvio Piccolomini, e dell'imperatore Federico II d'Asburgo. Tuttavia la critica, sulla base di confronti con alcune incisioni di inizio '500

³⁸ Giovanni Antonio Remondini aprì il suo negozio a Bassano nel 1657. Inizialmente si occupò della vendita di telerie, lane, sete e attrezzi in ferro, e solo in un secondo momento sviluppò la stamperia acquistando un vecchio torchio. La sua attività venne continuata dal figlio Giuseppe.

³⁹ Nel *Catalogo delle stampe*, a pag. 34: "Una pontada di 8 rami rappresentanti li sette dolori della Beata Vergine Maria."

⁴⁰ Egli fu molto abile a trattare con il potere politico. Nel 1738 ottenne il privilegio di libera commercializzazione delle proprie stampe esente da dazi, con l'ulteriore vantaggio di lavorare con carta autoprodotta.

spagnoli della Controriforma e prese il nome di “Soledad” o Vergine della Solitudine. Una variante è la raffigurazione della Vergine in preghiera, circondata o meno dai medaglioni.

Non mancano, poi, le raffigurazione della Vergine Addolorata alla presenza di altri santi e angeli: un esempio calzante è rappresentato dal piccolo dipinto della metà del XVIII secolo attribuito a Gaspare Diziani⁴¹, La Madonna presenta *Cristo morto ai Padri Fondatori dei Serviti*(**FIG.14**) esposto nella pinacoteca del Museo di Santa Caterina a Treviso. Il dipinto appare di rapida esecuzione⁴², e rispetto ai quadri devozionali in cui la Vergine è presentata sola o in Pietà con Cristo, la scena appare certamente più didascalica e mancante del solito pathos. Tra le nubi compaiono numerosi angeli che presentano le armae christi; un piccolo messaggero celeste ai piedi di Maria offre allo spettatore la visione di uno scapolare. Questa variante ci interessa in quanto espressione del legame tra l’Ordine dei Servi di Maria a Treviso, e il culto della Madonna dei Sette Dolori.

Alla fine del Settecento ebbe grande riscontro in Italia la devozione spagnola dei Serviti alla cosiddetta “*Via Matris Dolorosae*”, una serie di sette stazioni, spesso in forma di edicole esterne alla chiesa, in cui venivano raffigurati i sette dolori, in una sorta di parallelismo con la Via Crucis.

⁴¹ Pittore originario di Belluno che operò a Venezia.

⁴² Inoltre la spigolosità dei panneggi e il trattamento delle lueggature è molto simile al nostro dipinto.

La collezione Correr e i musei civici

Le collezioni Correr prendono il nome dal suo fondatore, Teodoro Correr, di antica famiglia patrizia veneziana, che fece del collezionismo la sua ragione di vita. Egli infatti ne fu appassionato fin da giovane, mostrando grande interesse per gli oggetti d'arte legati alla Serenissima. Così come l'amore per l'arte fu manifesta fin da subito, fu altrettanto lampante il suo precoce disinteresse verso gli obblighi legati al patriziato, che ricoprì sempre svogliatamente.

Per evitare di proseguire il *cursus honorum* e ricevere ulteriori mansioni politiche, nel 1789 pronunciò gli ordini minori e divenne abate. Neanche quando, dopo la caduta della Repubblica di Venezia, dovette prestare servizio nella Guardia Civica, adempì ai suoi doveri, rinunciando per ragioni di salute e preferendo risarcire la mancata presenza con il denaro.

L'abate cominciò quindi instancabilmente, da questo momento fino alla sua morte nel 1830, a dedicarsi anima e corpo alla sua unica grande passione: raccolse numerosi dipinti, statue, stampe, manoscritti, libri, antichità, monete, armi, sigilli, oggetti di storia naturale, numismatica e tutto ciò che riguardava la Repubblica di Venezia, approfittando del particolare favore che incontrò il collezionismo all'inizio del XIX secolo. Dopo la caduta di Venezia infatti, grazie alle numerose vendite, e spesso a basso prezzo, di intere raccolte appartenute a nobili famiglie veneziane e alla soppressione degli ordini religiosi, i cui beni vennero incamerati dallo stato o venduti all'asta, la circolazione di oggetti d'arte e antiquariato fu massima.

L'attività collezionistica di Teodoro Correr fu proficua anche grazie alla sua capacità di intrattenere rapporti sociali con esponenti di celebri famiglie e grandi studiosi. Tuttavia, egli non sempre utilizzò mezzi corretti per raggiungere il suo fine: la sua persona è circondata da una certa aura di equivocità e venne spesso considerato un approfittatore e usurai.

Tutti i beni da lui ottenuti, acquistati e scambiati confluirono inizialmente nel suo palazzo di famiglia situato nella contrada di San Giovanni Decollato, nel sestiere di Santa Croce, che andarono ad incrementarsi di anno in anno. Egli, con una visione museologica moderna ma non meditata, consentì inoltre l'accesso agli studiosi e, nel testamento del 1830⁴³ destinò la sua collezione alla città con funzioni di luogo di conservazione e di museo aperto al pubblico.

⁴³ Nel testamento è datato 1 gennaio 1830 egli ordinò che “che la sua casa di abitazione posta in San Jacopo dall'Orio al n. 1278 vicina a S. Giovanni Decollato, ove conservasi il Museo, abbia quindi innanzi a prendere il nome di Raccolta Correr; che sia aperta a comodo del pubblico almeno due giorni per settimana dalle ore 9 della mattina alle 3 pomeridiane, e che qualunque

Teodoro Correr morì nel 1830. La sua raccolta verrà esposta al pubblico a partire dal 1836; solo con il terzo direttore, Vincenzo Lazari, nominato nel 1851, questa verrà dotata di una logica museografica⁴⁴, con la suddivisione e il catalogo degli oggetti e lo studio di un percorso espositivo per le opere notevoli.

La collezione Correr continuò ad accrescersi con donazioni e lasciti; tra questi si ricordano le importanti raccolte Molin, Zoppetti, Tironi, Cicogna e Sagredo. Il palazzo di San Zan Degolà divenne davvero troppo piccolo per una raccolta così vasta, e nel 1887 questa venne spostata e sistemata nel vicino Fondaco dei Turchi, nonostante l'originario edificio in Santa Croce rimarrà comunque sede di una parte della collezione.

Da questo momento in poi il museo si arricchirà di nuove acquisizioni fino ad essere trasferito, nel 1922 e sotto grande spinta dell'allora sottosegretario alle Belle Arti Pompeo Molmenti, in quella che sarà la sua sede definitiva, l'Ala Napoleonica di Piazza San Marco e in parte delle Procuratie Nuove. La collezione storico-artistica e antiquariale si separerà da quella scientifica che rimarrà al Fondaco dei Turchi dove verrà istituito il Museo di Storia Naturale.

Il Comune di Venezia, che già nel 1897 aveva avviato la collezione municipale d'arte moderna designandone come sede Ca'Pesaro, inizierà nel '900 una grande serie di acquisizioni con cui otterrà il controllo su numerose e celebri collezioni artistiche e sui prestigiosi palazzi che le accoglievano: man mano, la collezione Correr comincerà ad essere divisa tematicamente in questi diversi edifici, mantenendo però il nucleo principale in Piazza San Marco.

Nel 1923 il Comune prenderà in gestione di Palazzo Ducale e acquisterà il Museo del Vetro in Palazzo Giustiniani a Murano: qui confluiranno le raccolte di oggetti vitrei della collezione Correr; nel 1932 verrà acquistata Ca'Rezzonico, che ne ospiterà le opere settecentesche; nel 1945 Alvise Mocenigo donerà al comune la sua dimora, che aprirà al pubblico come museo quaranta anni più tardi, configurandosi come Museo e Centro di Studi di storia del Tessuto, del Costume e del Profumo: in questa sede confluirà la collezione tessile Correr.

studioso ed ammiratore possa... vedere, trascrivere e disegnare; che tre persone alle quali si assegna un decoroso stipendio, siano d'immediato servizio al Museo e cioè un Preposto, un Custode, un Portiere; che detratti i pesi alle eredità inerenti, parte del sopravanzo sia impiegato in acquisto di oggetti ad incremento del Museo; che tutta la sua facoltà mobile, immobile, azioni, ragioni, crediti abbiano a servire di patrocinio a questa sua Pubblica istituzione, ch'egli pone a tutela della città di Venezia".

⁴⁴ Egli descrisse il museo nelle sue Notizie delle opere d'arte e di antichità della raccolta Correr di Venezia, del 1859.

Verranno inoltre donate alla città Ca' Centanni, la casa natale di Carlo Goldoni (1931), che verrà allestita e aperta al pubblico nel 1952, e la casa atelier di Mariano Fortuny con tutte le sue collezioni, inaugurata al pubblico nel 1975. Nel 1981 nascerà a Burano il Museo del Merletto.

Negli anni '90, con il rinnovamento del sistema museale, tutte le sedi dei sopra citati musei saranno riunite sotto un'unica gestione: dal 2008 la Fondazione Musei Civici di Venezia (MUVE) si occupa degli undici⁴⁵ musei che sono nati sotto la stella dell'originaria collezione donata alla città dal mecenate.

⁴⁵ A quelli elencati si aggiunge anche la Torre dell'Orologio in piazza San Marco.

Cristo morto sorretto dalla Madonna dei Sette Dolori: l'arrivo al Correr e il legame con le stampe

Dopo questa ricostruzione storica, è giunto il momento di parlare del nostro piccolo dipinto devozionale in relazione a quanto detto.

Per quanto riguarda la provenienza del quadro, conservato nei depositi del Museo Correr, possiamo trovarne diverse tracce inventariali. L'opera proviene dal Legato di Teodoro Correr, che corrisponde al nucleo originario della collezione. Nell'inventario giudiziale il dipinto compare al numero 962, e ne viene data una semplice descrizione: "Simile in Tella, rappresentante l'Addolorata con Cristo in braccio".

Nell'inventario interno, redatto a partire dalla fine dell'800, l'opera compare nella Classe I, quella che elenca i dipinti a olio e tempera e le miniature; questa si trova al numero 611 ed è descritta come "l'Addolorata con Cristo fra le braccia, Tela" (**FIG.15**). In questo inventario troviamo anche l'indicazione delle misure e la collocazione dei dipinti e notiamo come la nostra tela sia già indicata in deposito.

Nulla sappiamo a proposito di una eventuale esposizione all'interno delle sale del museo. Si è propensi a pensare che l'opera sia inizialmente rimasta in deposito: infatti, sia nella *Notizia delle opere d'arte e di antichità della raccolta Correr di Venezia* di Vincenzo Lazari del 1859, che elenca le opere esposte originariamente nelle sale, che nell' *Ordinamento primitivo della Raccolta del N.U. Teodoro Correr*⁴⁶ dello stesso anno, che raccoglie le tavole del primitivo allestimento, non se ne trova traccia. Anche a fine secolo, come testimonia la *Guida del Museo Civico e della raccolta Correr* di Venezia del 1885 non ce n'è menzione. Non viene d'altro canto molto naturale pensare che il nostro piccolo dipinto devozionale sia mai stato mai esposto, a causa della sua qualità e prestigio non elevati.

Le notizie storico-artistiche di cui siamo in possesso non ci aiutano ad avere un quadro chiaro sul luogo in cui il dipinto fu eseguito né sul quello a cui fosse destinato; non sappiamo inoltre dove fosse conservato prima di giungere nella collezione di Teodoro Correr. A parte l'ampia datazione al XVIII secolo e l'attribuzione ad artista di ambito veneto, non conosciamo altre informazioni che possano restringere minimamente il campo di indagine in questa direzione.

Per quello che riguarda la questione iconografica possiamo affermare che, con tutta probabilità, siamo di fronte ad un celebre soggetto di devozione popolare, la cui diffusione è da attribuirsi alla circolazione di

⁴⁶ Ms Correr 1472.

stampe e incisioni sul territorio. Non si può dimostrare, in mancanza di documenti, che si tratti di una copia pedissequa da una stampa esistente, né che la raffigurazione sia il risultato derivato dalla contaminazione di diverse matrici.

Bisogna ricordare che le immagini devozionali avevano come principale scopo il supporto alla preghiera attraverso l'evocazione visiva della figura religiosa oggetto di devozione. Il fedele, in questo modo aveva la percezione di poter "afferrare" qualcosa di materialmente assente mantenendo un alto livello di concentrazione attraverso la forma grafica con cui manteneva la connessione visiva.

La trasmissione di queste immagini in forma di stampe popolari contribuì di certo anche alla formazione degli analfabeti e della popolazione meno abbiente, che potevano attingere a questa sorta di "Bibbia dei poveri" disponibile a basso prezzo. Le stampe inoltre decoravano in modo molto semplice l'ambiente in cui erano collocate.

Numerose furono quindi le interpretazioni del soggetto iconografico da parte degli stampatori italiani; restringendo il cerchio sul territorio lagunare, vediamo che alcune stampe iconograficamente simili, se non identiche, provengono dalla stamperia dei Remondini. Essi operarono a Bassano a partire dalla metà XVII secolo e nel 1700 avrebbero aperto la loro libreria a Venezia. Di certo, quindi, le stampe Remondini erano conosciute, acquistate e diffuse in isola.

Lo studioso Angelo Loda infatti cita all'interno della vasta produzione remondiniana "ben cinque esemplari con il nostro soggetto, di qualità difforme e con varianti iconografiche, che vedono in quattro casi al centro la Vergine trafitta dalle spade con in grembo il Cristo morto e in un caso la Vergine da sola, inginocchiata, ugualmente trafitta dalle spade." Abbiamo la dimostrazione che lo stesso soggetto iconografico del nostro quadretto devozionale, frutto della contaminazione tra la Vergine dei Sette Dolori e la Pietà, era stato quindi realizzato più volte dalla celebre stamperia. È perciò altamente probabile che, indipendentemente dal luogo di origine dell'artista (Venezia, Bassano, o altre province) e da quello di esecuzione del dipinto, il soggetto iconografico sia stato ripreso dalle famose stampe e incisioni che circolavano in lungo e in largo per il Veneto e che sicuramente facevano parte del repertorio visivo popolare.

Il culto della Vergine Addolorata, d'altro canto, era molto sentito a Venezia, a partire dal 600: sappiamo che, il primo gennaio nel 1636 venne istituita la mariegola originale della scuola della Vergine Addolorata o dei Sette Dolori nella chiesa monastica di Sant'Alvise, nella parrocchia di San Marcuola a Cannaregio

(già esistente nel 1630)⁴⁷. Esiste una stampa, conservata al Museo Correr che raffigura un Effigie della Madonna dei Sette Dolori venerata in Sant'Alvise (**FIG.16**), datata XVI-XVII secolo: questa ci mostra una versione forse più canonica dell'iconografia della Vergine dei Sette Dolori, mancando il corpo di Cristo e i riferimenti al pianto. Troviamo però un dettaglio che l'immagine condivide con il nostro quadro e che non si trova in tutte le raffigurazioni con lo stesso tema, ovvero quello del cuore trafitto dalle spade.

Non stupisce quindi che, in tale contesto culturale veneziano, venissero realizzate molteplici raffigurazioni con questo soggetto e che queste risentissero di variazioni iconografiche causate dall'esistenza di molteplici versioni che, combinandosi, davano luogo a immagini che differivano leggermente le une dalle altre.

⁴⁷ Nella Biblioteca del Museo Correr troviamo la mariegola manoscritta, datata 1636-1771. Il museo acquistò il codice il 3 dicembre 1885 dall'antiquario Angelo Barbini, detto Mandola.

Le lacrime della Vergine

Tornando alla nostra opera, un altro dettaglio molto interessante, che si nota appena sul volto della Vergine, è quello di due piccole lacrime che le scendono sulla guancia destra. Nonostante le dimensioni del dipinto e la sua presunta funzione devozionale, entrambi elementi che ne giustificerebbero una discreta velocità esecutiva e una scarsa attenzione per i dettagli, la cura con cui è reso lo sguardo e disperato di Maria con i suoi occhi lucidi e arrossati, traboccanti di lacrime, è notevole. La contaminazione sembra così unire, oltre il tema dei Sette Dolori a quello della Pietà, anche quello della Vergine del Pianto.

Il dettaglio delle lacrime non è, in generale, rarissimo; tuttavia, si trova maggiormente nelle scene di Compianto, spesso di area nordica; in queste scene, però, il pianto non si nota solo sul volto della Vergine ma, spesso, su quello di quasi tutti i partecipanti. In ogni caso, nel contesto di iconografie simili alla nostra, lo ritroviamo molto spesso nelle stampe, comprese alcune delle sopra citate stampe Remondini, Scolari e Soliani (in un'ulteriore stampa Remondini non sono visibili le lacrime ma Maria che si asciuga il volto, **FIG.17**).

Se il pianto della Vergine è un ulteriore particolare che avvicina il nostro soggetto a quello delle stampe, esiste un altro, maestoso, esempio vicino alla nostra iconografia. Si tratta della pala d'altare originariamente realizzata da Luca Giordano per la chiesa di Santa Maria del Pianto, raffigurante la *Deposizione di Cristo dalla croce*, datata 1665 ca. e oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁴⁸(**FIG.18**).

Questa magnifica e imponente pala d'altare, testimonianza del prestigio rivestito dalla chiesa di Santa Maria del Pianto⁴⁹ a Venezia, ci colpisce per l'intreccio dinamico dei corpi e per la carica emotiva che collega tutti i personaggi. La parte superiore della scena è caratterizzata dal concitato svolazzare di angioletti addolorati e dallo sforzo, fisico e psicologico, delle tre figure che depongono il corpo del

⁴⁸ Questa rimase sull'altare maggiore fino al 1810; dopo le soppressioni napoleoniche fu rimossa e consegnata alle gallerie dell'Accademia nel 1829.

⁴⁹ L'edificio nacque specularmente a Santa Maria della Salute: le due chiese condividono anche la pianta centrale con cupola realizzate rispettivamente dagli architetti Longhena (Salute) e Contin (Santa Maria del Pianto). Il programma decorativo degli altari coinvolgeva alcuni dei più rinomati artisti della scena lagunare secentesca, come Luca Giordano, Pietro Liberi, Pietro Ricchi, Sebastiano Mazzoni e Pietro Vecchia.

Salvatore⁵⁰; anche l'atmosfera cupa delle nubi ben rappresenta l'angoscioso indaffararsi. Nella parte inferiore, invece, il dramma umano per la morte di Cristo è partecipato dai tre personaggi che rappresentano i suoi affetti più vicini, e in cui si scorgono le diverse declinazioni della dolorosa perdita: Maria Maddalena gli bacia dolcemente i piedi; Giovanni, il discepolo che Gesù amava più di tutti, si asciuga sommessamente le lacrime con la veste; Maria, nel cui volto disperato e piangente si scorge l'umanissima tragedia della madre che perde il proprio figlio.

Proprio la figura di Maria merita la nostra attenzione: ella, infatti, presenta notevoli somiglianze fisionomiche con la protagonista del piccolo dipinto devozionale del Correr(**FIGG.19-20**): il volto molto caratterizzato, tondo e paffuto, la piccola bocca carnosa con la piega del mento marcata al di sotto, il naso molto dritto, quasi squadrato, dalle narici larghe e leggermente arrossate. E in ultimo, il particolare delle piccole lacrime sulla guancia destra, gli occhi lucidi, colmi di lacrime e la fronte corruciata con rughe dalla forma simile. Oltre a questo, la posizione della mano sinistra è quasi sovrapponibile.

La gigantesca pala d'altare era stata eseguita da Giordano durante il suo probabile soggiorno lagunare tra 1664-65, e non è l'unico esempio di commissione al pittore in città. Anche la basilica delle Salute e San Pietro di Castello possono fregiarsi delle maestose *Presentazione della Vergine* al tempio e della *Madonna con il Bambino e le anime del Purgatorio*: la sua pittura era molto stimata nell'ambito del collezionismo privato veneziano, come riportano numerosi riscontri inventariali, e sicuramente un soggetto tanto prestigioso non faticò ad imprimersi nella mente dei pittori del periodo.

L'inserimento delle lacrime sul volto di Maria nella grande pala d'altare non ci sorprende più di tanto: abbiamo già visto come questo fosse un elemento tipico nelle scene di Deposizione e di Compianto, e la destinazione del dipinto di Giordano alla chiesa di Santa Maria del Pianto può solamente rafforzare l'inserimento delle lacrime.

Nella chiesa troviamo un forte collegamento tra gli elementi del Pianto, della Pietà e dei Sette Dolori: già la medaglia di fondazione della chiesa del 1647 mostra l'iconografia della Vergine con Cristo Morto ai suoi piedi(**FIG.21**); inoltre, Madre Maria Benedetta De Rossi, all'interno del carteggio con il doge Francesco Molin che precedette la costruzione della chiesa, fa un esplicito riferimento ai Dolori della Vergine affermando che “... si debba erigere una chiesa ottagonale con sette altari come i Sette Dolori, le Sette Spade che affliggono la Vergine Addolorata o Madonna del Pianto”. La badessa che tanto si spese per la fondazione

⁵⁰ Sono stati identificati Nicodemo e Giuseppe di Arimatea.

della chiesa, ricordata anche nell'affresco ottocentesco di Sebastiano Santi sulla volta⁵¹(**FIG.22**), voleva ad ogni costo che il simbolico edificio manifestasse anche in pianta una forma che si collegasse perfettamente alla devozione.

Anche nel nostro piccolo dipinto i tre elementi iconografici si fondono. Se è possibile, a mio avviso, riscontrare una somiglianza fisionomica tra i due soggetti, è altrettanto verosimile ipotizzare che l'anonimo pittore conoscesse la Deposizione di Giordano e potesse essersi ispirato alla figura della Vergine della gigantesca pala per realizzare il proprio piccolo dipinto, utilizzando però come fonte il soggetto iconografico della Vergine dei Sette Dolori diffuso a Venezia attraverso le numerose stampe.

⁵¹ L'affresco si trova ancora in chiesa e raffigura il Doge Molin e la Badessa Rossi offrono la chiesa alla Vergine. Se ne conserva un bozzetto dipinto su tela al museo Correr, insieme ai bozzetti delle lunette delle cappelle murate (Evangelisti) e del presbiterio (Gesù accoglie i fanciulli).

La foderatura

Dalle tecniche tradizionali al Convegno di Greenwich

La foderatura o rintelatura di un dipinto è quella particolare operazione di restauro che consiste nell'applicazione e nell'incollaggio, tramite un adesivo, di un ulteriore supporto tessile dietro all'originale al fine di rafforzarlo e irrobustirlo.

Si hanno notizie della pratica di foderare i dipinti su tela in Italia almeno dal XVII secolo, anche se, con tutta probabilità, questa operazione di restauro veniva già effettuata nel corso del 1500. In questo periodo l'adesivo usato era a base di “colla-pasta”; troviamo una ricetta sulla preparazione di questo adesivo in *Del compendio de i segreti rationali* (1571) del medico Leonardo Fioravanti. Egli scrive che questa era composta da farina di frumento, acqua, aceto e arsenico, fatte bollire sul fuoco fino all'indurimento⁵². Non viene data notizia, invece, delle modalità di esecuzione della foderatura.

Nel XVIII secolo, invece, troviamo un esempio di scritto che parla dell'operazione. Pellegrino Antonio Orlandi, nel suo *Abecedario pittorico* del 1753 ci descrive precisamente il procedimento di foderatura, utile nel momento in cui “*fusse lesa la tela*”. Egli ci dice: “*Levarai la tela dal telaio, e nel rovescio la bagnarai con spugna, & acqua tepida, e così stesa la ponerai in luogo umido, o alla rugiada della notte: provveduta poi una tela nuova, a misura del tuo quadro, farai colla di farina con aceto, e la darai sopra la tela nuova, sopra di cui stenderai il quadro posto sopra una tavola piana, poi con carta oliata, o unta di butirro posta sopra la pittura la calcarai bene con la palma della mano, o la lisciarai con un sasso piano, o lisciatoio di legno, finoché resti tutta unita, e incollata: la ponerai poi tra qualche panno con sopra altra tavola piana pesante, e ivi la lascerai per due, o tre giorni, e dopo la tirarai in telaio, e vi darai la vernice*”.

Tuttavia, i trattati più importanti che parlano della foderatura sono gli ottocenteschi *Manuale del pittore restauratore* di Ulisse Forni e *Il restauratore di dipinti* di Giovanni Secco Suardo, entrambi pubblicati nel 1866.

Ulisse Forni, nel capitolo 53 “Rintelatura comune a doppia tela” ci spiega come la foderatura fosse un'operazione atta a coprire uno spettro ampio di problematiche; questa era da utilizzare, sia quando la tela era indebolita o lacerata nei margini tanto da rendere impossibile l'inchiodatura sul telaio, che quando presentava qualche tipo di lacerazione o buco, e anche quando “*il colore della pittura è solidamente aderente alla sua tela e non minaccia di staccarsene in alcuna parte*”. Ciò ci dimostra come inizialmente la foderatura fosse considerata un intervento che avrebbe dovuto essere eseguito su ogni dipinto, prima o poi.

⁵² Fioravanti L., *Del compendio de' secreti rationali*, Libro Quinto, Venezia, Sessa, 1597, Cap. 62, [PAG.](#) 170 (r/v)

Giovanni Secco Suardo parla della foderatura molto più ampiamente, dedicandogli l'intero Capitolo IV della parte prima, *"Della foderatura"* ed esaminando un ampio spettro di problematiche e di possibili degradi da trattare con questa pratica. Egli nell'introduzione, a differenza di Forni, mette in guardia dai possibili rischi che essa comporta, e, nonostante la descriva come *"una delle operazioni generalmente più necessarie"* ammonisce: *"[...]pure presenta non pochi pericoli, taluno dei quali gravissimi, ed esige perciò sommo diligenza, e cognizioni speciali, sia per distinguere i casi, dei quali la foderatura è possibile e conveniente, da quegli altri in cui non lo è, e sia per ottenere un lodevole risultato, cosa impossibile da conseguire, ove non si adottino i mezzi al bisogno."* Secco Suardo, inoltre, descrive con precisione tutte le operazioni preliminari necessarie, parlando del telaio interinale e di come tendere la tela su di esso. Si mostra, nell'introduzione, estremamente polemico nei confronti di tutti coloro che si sentano autorizzati a praticarla, ritenendo la foderatura un'operazione banale e arrivando a commettere *"disastri funestissimi"*.

In ogni caso, esclusi pochi casi, egli consiglia in generale di far foderare i quadri antichi che presentino le seguenti problematiche: quando la tela perde di tensione e si arricciasse, o quando questa perde di flessibilità; in caso di tagli e lacerazioni; quando la pellicola pittorica si ritira cretandosi, quando questa si stacca dalla preparazione o quando preparazione e colore spolverano. Suardo fornisce anche la ricetta della colla pasta⁵³: si nota, tra gli ingredienti, anche l'aggiunta della melassa, al fine di mantenere un sufficiente grado di elasticità.

Questa ricetta, nonostante qualche modifica funzionale apportata nel corso dei secoli, rimase ed è tuttora sostanzialmente la stessa delle origini, e fino agli anni '50 del '900 la foderatura a colla-pasta fu largamente utilizzata con un procedimento standardizzato, frutto di una tradizione ormai collaudata con l'esperienza. Il procedimento era un'attività di routine sui dipinti, e veniva effettuato con lo scopo di risolvere i problemi più disparati, che riguardavano sia il supporto tessile che gli strati sovrastanti della preparazione e della pellicola pittorica.

⁵³ "Prendi farina di seme di lino parti una, mettila in una casseruola, nel modo consueto, a 24 parti d'acqua: ponivi anche due parti di colla forte, e falla bollire per una mezz'ora. Ritirala dal fuoco, metti in un vaso parti tre di farina di frumento, ed altrettante di farina di segala, versavi un poco di alla volta il miscuglio che tieni nella casseruola, manipolando con la paletta, acciocché bene si stemperi, poi fallo passare allo staccio, comprimendolo. Getta le bucce rimaste nello staccio, poni ciò che ne passò in una casseruola, e questa sul fuoco, e rimenando continuamente, portalo alla ebollizione; e quando è ben cotto, vale a dire quando bolli per pochi minuti, ritiralo, che la colla è fatta. Alcuni però, prima che si raffreddi, vi pongono anche una parte di melassa, affinché mantenga sempre un sufficiente grado di elasticità. Il che giova molto, ed io lo consiglio".

La foderatura a colla pasta, tuttavia, modificava sostanzialmente la parte strutturale del dipinto facendo aumentare di peso il sistema e introducendo nuove forze e tensioni; essa inoltre, a causa della composizione acquosa dell'adesivo, rendeva suscettibile l'opera agli sbalzi termo-igrometrici e apportava un notevole quantitativo di umidità, con tutte le problematiche conseguenti, come deformazione della tela (con ripercussioni sugli strati superiori e la formazione di crettature, bolle o sollevamenti del colore), la possibile formazione di gore e l'attacco di microrganismi. Inoltre la colla pasta, invecchiando induriva molto e si infragiliva.

Alla metà del XVIII secolo si diffuse un ulteriore tipo di foderatura, la cosiddetta foderatura a “cera-resina” che si avvaleva di un adesivo di differente natura. Il metodo fu scarsamente utilizzato nel Mediterraneo, diffondendosi principalmente in Nord Europa, Portogallo e Stati Uniti.

La foderatura a cera-resina era ovviamente più stabile, essendo l'adesivo un materiale inerte e di conseguenza meno sensibile alle variazioni di umidità ed era inoltre meno attaccabile da microrganismi. Tuttavia, questa tecnica presentava una forte sensibilità alle alte temperature, che facevano ammolire nuovamente l'adesivo e comportava una fortissima penetrazione dell'adesivo all'interno della tela originale. In particolare, questo implicava una vera e propria fusione dei due supporti, con la migrazione dell'adesivo ceroso nella preparazione e nella pellicola pittorica, che, cambiando indice di rifrazione, tendeva a provocare scolorimenti nel tempo.

In ogni caso, entrambi i metodi presentavano una scarsa reversibilità e comportavano un forte irrigidimento dei supporti e un abbassamento del pH del sistema-dipinto, che, acidificando il supporto tessile, provocava la corrosione delle fibre naturali della tela. Sia la colla-pasta che la cera-resina necessitavano dell'operazione di stiratura con ferri da stiro, che applicavano notevole calore e pressione.. Nonostante il miglioramento delle tecniche di esecuzione l'approccio rimase inalterato. L'uso del calore e della pressione era ancora indispensabile, e ciò spesso determinava un'ulteriore degrado della pellicola pittorica originale, nonostante gli accorgimenti.

In generale, appurate le problematiche legate ai due metodi tradizionali di foderatura, le ricerche di alcuni restauratori negli anni '70 si rivolsero principalmente verso l'utilizzo di prodotti adesivi e metodi di foderatura che non avessero un impatto significativo sul sistema opera d'arte, facendo della reversibilità del procedimento la prima linea guida da seguire per l'elaborazione di un nuovo procedimento.

Proprio a causa degli inconvenienti che si riscontravano con la colla-pasta e la cera resina, e con lo scopo di discutere possibili soluzioni moderne venne organizzato nel 1974, al Maritime Museum of Greenwich, un convegno dedicato al tema della foderatura come risposta ai molteplici problemi strutturali presentati dai dipinti su tela.

All'*International Symposium on Comparative Lining Techniques* intervennero numerosi restauratori da tutto il mondo: ognuno giustificò l'utilizzo del proprio metodo di foderatura evidenziandone pregi e difetti. Vennero inoltre confrontati i tradizionali sistemi colla-pasta/cera-resina ed introdotti i nuovi prodotti sintetici da utilizzare per questa operazione. Tra i nomi dei partecipanti presenti al convegno si distinse quello di Gustav Berger, che propose soluzioni molto in linea con la cultura interventista dominante all'epoca. Altro studioso che propose soluzioni innovative fu Vishwa Raj Mehra, le cui invenzioni, tuttavia, non riscontrarono il successo avuto da quelle di Berger, probabilmente a causa del loro carattere fortemente innovativo e di cesura rispetto alla tradizione.

Al convegno non mancarono voci particolarmente polemiche, che si esprimevano in modo fortemente contrario nei confronti della foderatura, demonizzando le tecniche tradizionali. Queste voci raccoglievano l'allarme di collezionisti e mercanti d'arte che portavo alla luce le varie problematiche attraverso confronti tra opere dello stesso periodo foderate e lasciate in prima tela: essi notavano che i dipinti foderati avevano perso il loro fascino e la originaria freschezza esecutiva. C'era, d'altro canto, chi invece sosteneva che non trattare a tempo debito i danni che si sarebbero potuti risolvere con la foderatura fosse altrettanto nocivo per le opere e che quindi non intervenire era spesso *altrettanto pericoloso che fare qualcosa di sbagliato*⁵⁴. Viste le controverse opinioni, il convegno si concluse con una provocatoria proposta di "moratoria sulla foderatura".

La conferenza di Greenwich portava alla luce l'ormai appurata inadeguatezza delle tecniche di foderatura tradizionali, rappresentando una sorta di punto di non ritorno sulla posizione da prendere nei confronti di queste, che, anche se realizzate da restauratori esperti davano luogo al cosiddetto "ciclo di foderature", ovvero l'obbligo di ripetere nel tempo questa operazione essendo i materiali utilizzati di limitata durata.

Gustav Berger nel contesto del simposio presentò l'adesivo per il restauro conservativo da lui progettato assieme alla Fondazione Samuel H. Kress di New York, il BEVA 371. In particolare, Berger si era proposto di concepire un adesivo che fosse abbastanza forte senza essere eccessivamente rigido, applicabile senza danneggiare gli oggetti incollati, chimicamente compatibile con essi, e che, infine, fosse durevole nel tempo e reversibile. Dopo due anni di ricerca e sperimentazione da parte dell'ASTM, venne realizzato il BEVA 371 (Berger Ethylene Vinyl Acetate) che rispettava tutti i parametri prefissati.

Prima della presentazione al convegno del 1974, il BEVA era già stato utilizzato da grandi personalità del restauro, come Giovanni Urbani, direttore dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, che fu di fatto il

⁵⁴ Berger G. A., *La foderatura*, Firenze, Nardini, 2003, pag. 16

primo ad accettarlo, e Gary Thomson, capo del Dipartimento Scientifico della National Gallery di Londra, che pubblicò procedure e risultati dei test effettuati e la descrizione delle prime foderature effettuate utilizzando il nuovo adesivo.

Berger, all'apertura del simposio, propose una dimostrazione di “foderatura sottovuoto su membrana”, rifoderando su tavolo termico un collage appena dipinto, con uno spesso impasto di colore e una farfalla essiccata, proprio al fine di dimostrare che questa non fosse una pratica necessariamente dannosa per la pellicola pittorica del dipinto.

Altra voce a sostegno della foderatura fu quella di Vishwa Raj Mehra, che presentò la sua metodologia innovativa. Questa, prima tra tutte, non comportava più l'apporto di umidità e calore. Egli, infatti, aveva scelto di utilizzare un adesivo acrilico in dispersione acquosa, il Plectol B500, addensato con Natrosol o Klucel G al fine di limitare la penetrazione della componente acquosa all'interno del dipinto. Questo adesivo poteva essere disciolto nel suo solvente o applicato a secco sulla tela da rifodero e riattivato successivamente. L'operazione di foderatura si sarebbe svolta su una tavola a bassa pressione, strumento che avrebbe permesso l'incollaggio facendo aderire le tele grazie alla creazione di un'area di bassa pressione chiusa.

La foderatura a freddo di Mehra

L'obiettivo degli studi di Mehra era quello di trovare un metodo di foderatura che, superando i difetti che si presentavano con la colla pasta e la cera resina, andasse a modificare il meno possibile la stabilità originaria dell'opera. Nonostante infatti egli ritenesse che la foderatura fosse *“giustificabile solo come ultima risorsa, ovvero quando ogni altro tipo di intervento già tentato è fallito”*, il suo sforzo fu quello di proporre uno *“schema razionale con cui trattare la foderatura e tutto il processo che porta ad essa”*. Era infatti ormai chiaro per lui che si fosse arrivati a un punto in cui si dovevano evitare di applicare i metodi tradizionali di foderatura ai dipinti in prima tela.

Egli poneva, quindi, dei nuovi quesiti che fino a quel momento non erano stati considerati, o erano stati dati per scontato. Mehra portò molto l'attenzione, nel discorso sulla foderatura, sulla precisa conoscenza delle cause del degrado e del possibile risultato delle nostre azioni dopo l'operazione.

Egli si domandava, ad esempio, quanto la sola rimozione della tela originale dal suo telaio ne modificasse le forze tensili intaccando lo status raggiunto durante i secoli, e in che misura questa situazione peggiorasse dopo l'operazione di foderatura, con tutti gli effetti che poteva presentare un grande apporto di peso sulla struttura del dipinto. Questo aumento di peso, infatti, avrebbe comportato una quantità maggiore di stress nel nuovo montaggio sul telaio, in quanto le forze interne al dipinto sarebbero state molto maggiori di quelle esistenti nel suo stato originario. Con tutta probabilità le continue trasformazioni che avvenivano nella pellicola pittorica dopo la foderatura erano dovute proprio all'aumento delle forze tensili causato dai metodi e dai materiali utilizzati.

Per cercare di dare una risposta adeguata a questi quesiti Mehra stilò una lista di componenti fondamentali che avrebbe dovuto avere il nuovo metodo di foderatura. Innanzitutto egli affermava che il metodo dovesse essere totalmente reversibile; i materiali e le operazioni dovevano essere coerenti con le specifiche problematiche del dipinto e non dovevano causare alterazioni strutturali in esso. Il tutto avrebbe dovuto essere eseguito senza il bisogno di apportare calore al sistema e attraverso l'utilizzo di pressione ridotta. L'adesivo, oltre a essere compatibile con gli altri materiali da foderatura e resistente alle fluttuazioni termigrometriche, avrebbe dovuto creare un film tra la tela da rifodero e quella originale, senza impregnarle; avrebbe dovuto comportare un minimo aumento di peso e garantire flessibilità al sistema per un illimitato periodo di tempo. Mehra inoltre affermava che dovesse *“essere facoltativo usare l'adesivo prescelto con differenti*

gradi di forza coesiva”⁵⁵, intendendo con questo che opere di diversa grandezza e peso non potessero essere foderate nello stesso modo e con adesivi di uguale forza coesiva.

In particolare egli poneva l’accento sul fatto che l’adesivo dovesse semplicemente creare un “ponte” tra le due tele, senza comportare alcuna impregnazione irreversibile. L’impregnazione della tela originale che avveniva con i metodi di foderatura tradizionali, infatti, determinava la migrazione dell’adesivo fino agli strati di preparazione e di pellicola pittorica, accelerandone il degrado. Se le foderature tradizionali miravano a risolvere sia i problemi degli strati pittorici che quelli del supporto con un’unica operazione -quella della foderatura- Mehra riteneva, al contrario, che i fenomeni di degrado potessero essere curati separatamente, intervenendo prima sulla pellicola pittorica e sul suo consolidamento e solo dopo sul degrado sul supporto.

Tenendo conto di queste caratteristiche, il restauratore sviluppò un metodo di foderatura a freddo che tenesse conto dell’adeguatezza tra la forza coesiva dell’adesivo e le dimensioni del dipinto.

La scelta, per quanto riguarda l’adesivo, cadde su due opzioni: il Plextol B500, un’emulsione acrilica, e il Mowilith DM5, un’emulsione poli vinil acetata, tuttavia meno stabile del primo prodotto. Il Plextol B500 presentava delle caratteristiche compatibili con le esigenze di Mehra, avendo ottime qualità per la foderatura. La sua forza coesiva, infatti, si dimostrava sufficiente anche in concentrazioni basse: venivano utilizzati $70\text{g}/\text{m}^2$ di adesivo su una tela che pesava $230\text{g}/\text{m}^2$. Ciò evitava un significativo aumento di peso del sistema-dipinto dopo la foderatura, in quanto risultava essere 4 volte più leggero della colla pasta e 9 volte più leggero della cera-resina. Poteva inoltre essere applicato a freddo, e si dimostrava poco sensibile alle fluttuazioni delle condizioni climatiche. Inoltre, questo era totalmente reversibile e, non impregnando la tela, si dimostrava rimuovibile senza provocare danni all’opera. In concentrazioni estremamente ridotte il PlextolB500, come già detto, poteva essere addensato per evitare penetrazioni fino alla preparazione e alla pellicola pittorica.

Il metodo di foderatura di Mehra, cosiddetto “a freddo” prevedeva di foderare il dipinto senza l’utilizzo del calore. La tela era posta a faccia in giù e la foderatura veniva effettuata applicando sul retro una tela da rifodero in polipropilene. Prima di unirle, sulle tele veniva spalmato il PlextolB500. Il primo procedimento prevedeva di applicare pressione inchiodando i margini della pittura sul tavolo attraverso il polipropilene (ed eventualmente di aggiungere ulteriore peso attraverso l’uso di sacchetti di sabbia) e lasciando al solvente di evaporare. Il polipropilene aveva ottime caratteristiche per ottenere una foderatura

⁵⁵ Mehra V.R., *Foderatura a freddo*, Firenze, Nardini, 2004, pag. 51

rispettosa e durevole nel tempo: questo, infatti, era un materiale con fibre chimicamente e grande resistenza alle fluttuazioni di umidità e temperatura; inoltre si presentava molto resistente a sporco, ruggine, muffe e insetti, oltre ad avere un peso specifico molto basso.

Grazie alla forte consapevolezza del restauratore di voler superare i metodi e materiali tradizionali a causa dei pericoli insiti negli stessi, Mehra progettò, nel corso delle sperimentazioni sulla foderatura, degli innovativi strumenti per fornire soluzioni: venne progettata una tavola a bassa pressione, fu introdotto l'impiego del cosiddetto “*Nap-Bond System*” e fu messo a punto il sistema di foderatura “a tre telai”.

La tavola a bassa pressione (**FIG. 23**) è uno strumento che serve appunto a creare una aspirazione sulla superficie di un piano forato, che raggiunge, appunto, solamente un basso livello di pressione; attraverso questa pressione il dipinto può essere premuto sulla fodera con l'adesivo e incollarsi, grazie alla riattivazione di quest'ultimo con l'adeguato solvente. Questo strumento permetteva così di foderare un dipinto a pressione modesta, senza utilizzare il calore né i materiali dei metodi tradizionali. La tavola, oltre ad essere usata per la foderatura dei dipinti, poteva anche essere impiegata nel restauro della carta, dei tessili, in musei e studi fotografici.

La bassa pressione veniva creata tramite la circolazione dell'aria attraverso una superficie piatta, rigida e forata: i fori nella superficie facevano sì che i vapori di solvente potessero evaporare e che l'umidità nell'adesivo possa asciugarsi attraverso il movimento costante dell'aria che circola con turbolenza attraverso la parte superiore della tavola, che veniva chiusa proprio per ottenere tale situazione. La tavola era quindi coperta con un foglio di poliuretano traspirante protettivo, per far sì che le tele non fossero direttamente a contatto con la tavola (i fori per il passaggio dell'aria avrebbero potuto rimarcarsi su queste ultime); un ulteriore foglio di poliuretano veniva posto sopra le due tele, e il sistema era quindi completamente ricoperto da un foglio di Melinex, che chiudeva solo parzialmente l'area circostante. Sia il Melinex che il foglio di poliuretano superiore impedivano il passaggio dell'aria attraverso l'opera. Si poteva modulare la pressione spostando la manopola del trasformatore (110 V – 220 V), oppure lasciando l'area attorno al dipinto più o meno libera, scegliendo cioè quanta porzione di tavolo coprire con il foglio di Melinex. Il massimo della pressione raggiungibile era 15 cm di colonna d'acqua per cm con il motore a pieno regime.

La tecnica di foderatura a freddo fu successivamente perfezionata da Mehra con l'invenzione di un metodo di applicazione dell'adesivo che riduceva ulteriormente la presenza di umidità contenuta in esso. Il nuovo metodo consisteva nell'applicazione del Plextol B500 attraverso uno schermo forato, di nylon o di plastica, con pattern regolare (**FIG.24**), che lasciava sulla tela da rifodero un numero di piccole gocce pari ai suoi fori. L'utilizzo di tale schermo per applicare l'adesivo sulla tela da rifodero prese il nome di

“Nap bond system”: oltre a permettere una diluizione minore dell’adesivo (riducendone l’umidità), il sistema concedeva una contestuale diminuzione della quantità di Plextol B500 da usare (sfavorendo un grande aumento di peso). La quantità di umidità contenuta nell’adesivo era quindi praticamente irrilevante mentre restava garantita una sufficiente forza adesiva.

Il Plextol®B500 veniva quindi disposto con una spatola di gomma, facendo aderire lo schermo alla tela da rifodero. Dopo l’applicazione, lo schermo veniva rimosso e la tela da rifodero si presentava coperta di una configurazione regolare di gocce di adesivo (**FIG.25**). Questo metodo consentiva anche di decidere arbitrariamente il grado di forza adesiva che si voleva ottenere in relazione a dimensione, peso e altre caratteristiche del dipinto che doveva essere foderato: uno schermo spesso con i fori molto ravvicinati avrebbe determinato una forza adesiva maggiore rispetto ad uno schermo sottile con i fori distanziati, che avrebbe lasciato passare una minore quantità adesivo. L’operazione risultava più semplice se eseguita montando lo schermo in plastica su un telaio inserito all’interno di quello sul quale era montata la tela da rifodero. Dopo la rimozione del telaio con lo schermo, il dipinto veniva disposto sulla tela da rifodero con le gocce di adesivo. Entrambe venivano poi disposte congiuntamente su una tavola a bassa pressione mantenendo il dipinto a faccia in su e le due tele venivano fatte aderire grazie al suo azionamento .

La configurazione per gocce comportava quindi una diminuzione della quantità di adesivo e una massimizzazione della reversibilità: infatti, con questo metodo, non più di un quinto o un sesto della tela era coperta di adesivo mantenendo una forza coesiva sufficiente.

Il metodo utilizzato permetteva così di far aderire le due tele senza l’uso del calore, senza penetrazione dell’adesivo nelle tele e con un risultato durevole, stabile e soprattutto reversibile. L’adesivo inoltre era trasparente e apportava poco peso all’insieme. I materiali utilizzati erano sintetici e quindi praticamente inattaccabili, risolvendo la maggior parte delle problematiche che si verificavano con i metodi a colla-pasta e cera resina. Nonostante questo, Mehra esprimeva costantemente la consapevolezza della diffidenza e del sospettoso scetticismo di molti restauratori nei confronti di materiali sintetici e metodi non tradizionali, auspicandosi di trovare una tecnica che garantisse un procedimento sicuro.

La conquista finale della ricerca di Mehra fu l’invenzione del cosiddetto sistema di foderatura “a tre telai”. Questo prevedeva che sia le due tele coinvolte nella foderatura (quella originale e quella da rifodero) che lo schermo adibito all’applicazione dell’adesivo (lo stesso del *Nap-Bond System*) fossero montate su tre telai di grandezza diversa. Il telaio più grande (C) avrebbe tensionato la tela da rifodero, quello intermedio(A) una tela di nylon a cui doveva essere incollata l’originale e il più piccolo (B), avrebbe tensionato lo schermo per l’applicazione dell’adesivo. La grandezza dei telai doveva essere tale che questi potessero essere inseriti uno dentro l’altro (C>A>B). Solo il telaio A e il telaio C erano coinvolti

nell'intervento finale di foderatura sulla tavola a bassa pressione; il telaio B serviva solo ad applicare l'adesivo sulle tele A e C. Lo schermo, quindi, veniva utilizzato sia per ricoprire di adesivo la tela da rifodero che per incollare l'opera sulla tela di nylon.

Inizialmente avveniva l'incollaggio e tensionamento dell'opera sul telaio A. Come già detto, su questo era tensionata una tela in nylon che sarebbe stata coperta di adesivo solo in corrispondenza della zona che avrebbe ospitato i bordi non dipinti dell'opera. Per creare una zona adesiva corrispondente ai bordi dell'originale venivano segnate le misure del dipinto e dei suoi bordi sulla tela di nylon e contestualmente sullo schermo tensionato sul telaio B. Lo schermo veniva poi completamente ricoperto di nastro adesivo lasciando aperta solamente la finestra corrispondente ai bordi del dipinto originale: in questo modo, spalmando con la spatola il Plextol® B500 sullo schermo (con il telaio B inserito nel telaio A), si sarebbe creata sulla tela in nylon una cornice adesiva corrispondente ai bordi dell'opera (**FIG.26**). L'incollaggio avveniva ovviamente sulla tavola a bassa pressione, con la tela B inserita nella A: una volta terminata l'asciugatura veniva tagliata via la tela di nylon libera interna alla cornice di incollaggio (**FIG.27**). A questo punto, il dipinto originale risultava quindi tensionato sul telaio A solamente per mezzo dei bordi attaccati alla tela di nylon (strip lining).

Conclusa questa operazione, rimosso il nastro adesivo e pulito lo schermo, si poteva quindi procedere all'operazione di posizionamento dell'adesivo sulla tela da rifodero. Per fare ciò, il telaio C con la tela da rifodero era posizionato sulla tavola a bassa pressione e al suo interno era inserito il telaio B con lo schermo. Veniva quindi stesa l'emulsione di Plextol®B500 su tutta la superficie dello schermo con una spatola di gomma: la tela di foderatura tesa su C risultava, tolto il telaio B, ricoperta dell'emulsione passata attraverso i fori dello schermo (**FIG. 28**). Veniva quindi posizionato sull'adesivo il dipinto tensionato su A, avendo cura di posizionare precisamente l'opera a faccia in su sull'area coperta dall'adesivo (**FIGG. 29-30**). Il sistema di telai e gran parte della tavola a bassa pressione venivano quindi coperti con un foglio di Melinex prima dell'accensione del motore che provocava la suzione. Veniva lasciata una parte della tavola scoperta, con un'ampiezza di circa 5 cm per migliorare il passaggio dell'aria e la circolazione sotto il piano. Il processo di foderatura risultava completo dopo 30 minuti, al completamento dell'asciugatura dell'emulsione e grazie alla contestuale pressione esercitata dalla tavola,

Nel metodo di foderatura a freddo l'eliminazione del calore era sicuramente un traguardo importante. Tuttavia, questa implicava il problema della presenza di una ridotta finestra temporale in cui l'adesivo era bagnato e comportava la necessità di prolungare questo lasso di tempo. Una prima soluzione fu la proposta, soprattutto per dipinti di grandi dimensioni, di riattivare l'adesivo spruzzando solvente in forma liquida sull'adesivo secco. Tuttavia, la rapida volatilità del solvente confliggeva con il tempo necessario per ricoprire tutta la tela da rifodero e risultava difficile ottenere un'adesione omogenea. Infatti,

completata l'applicazione del solvente, una parte di esso risultava già evaporato e nelle prime zone di applicazione, e qui il legame con la tela originale risultava più debole. Una parziale soluzione si ottenne tramite l'utilizzo di solventi ad alto grado di ritenzione o a lenta evaporazione, ma queste due caratteristiche non erano spesso adeguate per l'opera originale.

In ogni caso, il metodo di Mehra ebbe una iniziale scarsa popolarità rispetto al BEVA di Berger, perché richiedeva un cambiamento di mentalità e un approccio più complesso.

Il “*Mist-lining*” di Jos Van Och

Per quasi 30 anni gli studi sulla foderatura a freddo di Mehra non conobbero significativi sviluppi. Questa situazione si protrasse fino agli anni '90, periodo in cui fu proposto, all'interno dello SRAL (Stichting Restauratie Atelier Limbourg) di Maastricht, un sistema di foderatura alternativo. Fin dalla sua fondazione, i laboratori dello SRAL concentrarono i propri interessi sul trattamento strutturale dei dipinti su supporto tessile, con lo scopo di far fronte sia alla necessità di restaurare i numerosi dipinti provenienti dalla chiese che al bisogno di trovare un metodo adatto per conservare le opere di grande formato, come i numerosi arazzi dipinti che decoravano le sale dei palazzi storici.

Tutti gli esperimenti vennero condotti all'interno del Limbourg Conservation Institute nel corso degli anni '90 da parte del restauratore Jos Van Och. Tali esperimenti traevano le fila dai metodi moderni di foderatura introdotti negli anni '70 che, come già descritto, si servivano di adesivi sintetici (BEVA 371 di Berger o Plextol B500 di Mehra).

In particolare possiamo ricordare la grande sfida rappresentata dalla foderatura di *Panorama Mesdag* nel Museo The Hague a L'Aia. Questo gigantesco dipinto, che rappresenta la tela circolare (cyclorama) più grande al mondo con i suoi 14 metri di altezza e 40 di diametro fu foderato utilizzando il BEVA. L'adesivo sintetico venne spruzzato in modo da ottenere una struttura “aperta” invece di una superficie continua sulla tela da rifodero. La tela fu foderata a sezioni utilizzando un “anello a bassa pressione”, progettato da Van Och per estrarre aria uniformemente da un sacco a vuoto con una pompa centrifuga. L'adesivo termoplastico veniva attivato con dei cuscinetti riscaldati elettricamente dal rovescio del sacco.

Successivamente, allo SRAL vennero realizzati anche degli esperimenti connessi al metodo di foderatura a freddo di Mehra. Lo scopo di queste prove era quello di trovare una strategia per ridurre sia la quantità di adesivo che quella del solvente necessari per creare il legame tra le tele moderando gli effetti negativi sugli strati pittorici e permettendo agli operatori di lavorare in condizioni di sicurezza.

I primi esperimenti vennero condotti nel 1997 su una serie di arazzi del XVIII secolo che appartenevano alla Oud Amelisweerd Collection vicino Utrecht. Questi avevano una superficie pari a quindici metri quadri; l'adesivo utilizzato, una dispersione acrilica addensata, era applicato alla tela da rifodero in sottili linee regolari, eliminando i problemi associati a uno strato continuo di colla. L'adesivo secco veniva poi riattivato con vapori di etanolo, apportati attraverso un panno inserito nel sacco a vuoto, e il legame tra le tele veniva creato a bassa pressione.

Il metodo utilizzato per l'applicazione dell'adesivo fu perfezionato nel corso degli anni: le soluzioni di Plextol venivano spruzzate in modo flocculare similmente a quanto Van Och aveva sperimentato con il BEVA, al fine di creare la già citata struttura di adesivo aperta per minimizzarne la quantità.

Jos Van Och migliorò ulteriormente la tecnica scegliendo di disperdere il Plextol B500 in acqua anziché scioglierlo in acetone. A questo punto questa metodologia prese il nome di "*Mist-Lining*"⁵⁶. Il termine si riferiva sia al modo di spruzzare l'adesivo sulla tela (che nell'atto forma una sorta di nebbia, in inglese "mist"), che alla maniera in cui questo si attaccava alla peluria della tela da rifodero. Era fondamentale, infatti, che la tela da rifodero, prima dell'applicazione dell'adesivo, fosse accuratamente carteggiata per alzarne le fibre. La tecnica venne testata nella foderatura di molti dipinti e arazzi dal 1998.

Il metodo poteva essere utilizzato sia con tele naturali che con tele sintetiche. Le tele naturali dovevano essere pre-trattate con cura: inizialmente queste dovevano essere tirate su un telaio e bagnate più volte, per rimuovere i residui di sostanze utilizzate durante la tessitura. Non doveva essere eseguito lo stesso procedimento sui tessuti sintetici. L'azione di carteggiare la tela, seguita dal passaggio dell'aspirapolvere su di essa per massimizzare l'erezione delle fibre, permetteva di aumentare l'area a disposizione per la disposizione dell'adesivo: in tal modo, questo si sarebbe disposto intorno a ogni piccolo singolo filamento. Il risultato consisteva in una maggiore quantità di punti di attacco tra le due tele; inoltre, una struttura così aperta e porosa implicava una rapida diffusione dei vapori di solvente.

Per ciò che riguarda l'adesivo, invece di utilizzare solamente il Plextol B500, venne impiegato un mix di 70% di Plextol D360 (oggi Plextol K360) e 30% di Plextol D540 (ora Plextol D541). Il primo aveva una temperatura di transizione vetrosa (T_g) bassa (T_g -8 C°), che comportava un'adesività anche a temperatura ambiente. Questo si dimostrava molto utile per la riduzione della quantità di solvente da inserire nel sistema. Al contrario, il secondo, una molecola forte con T_g alta (29 C°) avrebbe assicurato la stabilità del legame .

La "nebbia" di Plextol poteva essere ottenuta con due tipi di pistole a spruzzo: una proveniente dall'industria automobilistica o un aerografo con serbatoio . Progettata appositamente per spruzzare liquidi viscosi, la prima fu subito scartata perché molto pesante e poco precisa; risultati migliori si ottenevano con l'aerografo, in quanto questo permetteva di regolare l'ugello da cui usciva lo spruzzo. Inoltre, l'aerografo con serbatoio permetteva di utilizzare una pressione minore, comportando la

⁵⁶ Hoppenbrouwers R., Van Och J., Mist-Lining and Low-Pressure Envelopes, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 2003, Vo.17, Number 1, pp. 120-126

possibilità di un maggiore avvicinamento alla tela (minimo 30 cm) e di conseguenza una maggiore precisione nell'operazione. L'aerografo poteva essere utilizzato solo con liquidi poco viscosi e lo strato adeguato di adesivo da utilizzare era raggiunto con passando più mani di questo (alternando due applicazioni orizzontali con una verticale). La pistola doveva essere mantenuta con un'inclinazione di 30°-45° rispetto alla tela, per evitare di appiattire le fibre precedentemente alzate con la carta vetrata.

L'adesivo spruzzato con questo metodo non penetrava la tela; la "nuvola" di piccole goccioline di adesivo prodotta dalla pistola si depositava intorno alle fibre alzate della tela creando una struttura filiforme molto diversa dalla più densa rete di punti prodotta dal nap bond system (**FIG.31-32**). Questo migliorava ovviamente anche la reversibilità del procedimento di foderatura, limitando massimamente i residui di resina adesiva sul retro dell'originale, pur mantenendo ottimi livelli di forza adesiva.

Il solvente utilizzato per la riattivazione dell'adesivo era una miscelanza di etanolo (o isopropilpanolo) e xilene (o Shellsol A). Lo xilene, essendo un solvente aromatico, aveva sia la funzione di aumentare l'adesione tra le tele (specialmente sui dipinti che avevano già subito una foderatura a cera-resina), sia quella di fornire una riattivazione dell'adesivo particolarmente efficace. In ogni caso il solvente di riattivazione non veniva più spruzzato direttamente sulla superficie; era invece preferito un rilascio lento attraverso un tessuto (*cheese cloth*) precedentemente arrotolato, chiuso in una pellicola di plastica e imbevuta di solvente. Questo veniva velocemente srotolato sopra la tela da rifodero, prima di chiudere il sacco a vuoto, nel momento in cui veniva effettuata la foderatura.

All'interno del sacco a vuoto veniva a crearsi così un sistema di tre strati (il dipinto a faccia in giù, la tela da rifodero, e la garza imbevuta), destinato a rimanere sottovuoto per un tempo variabile a seconda delle dimensioni del dipinto e della quantità di solvente utilizzata. I vapori di solvente fluivano attraverso la tela da rifodero e il processo di riattivazione del Plextol iniziava dalla parte interna della tela da rifodero, progredendo poi verso l'originale alla fine del processo. Dopo la rigenerazione dell'adesivo, il tessuto di riattivazione veniva rimosso per permettere la formazione del legame e il sacco a vuoto nuovamente chiuso. La quantità di adesivo da utilizzare veniva così notevolmente ridotta così come il livello di solvente rilasciato nell'aria, migliorando la sicurezza del metodo per l'operatore.

Il metodo del *Mist-Lining* permetteva così di utilizzare i principi della foderatura ideati da Mehra anche su dipinti di medio e grande formato e comportava un notevole generale miglioramento della reversibilità, risultando anche più sicuro per i restauratori che lo eseguivano.

L'adattamento del metodo del *Mist-Lining* al clima mediterraneo comportò il ritorno all'utilizzo del primitivo Plextol B500 di Mehra come adesivo. Questo, infatti, avendo una temperatura di transizione vetrosa di 9° C e una temperatura di riattivazione attorno agli 80°C si dimostrava più adatto alle

temperature elevate del nostro clima. Un magistrale esempio di foderatura a Mist-Lining realizzato a Venezia fu l'intervento effettuato dalla ditta Equilibrarte di Antonio Iaccarino Idelson e Carlo Serino nel 2011 sul *Davide e Golia* di Tiziano⁵⁷ proveniente dalla Basilica della Salute. Il *Mist-Lining* effettuato con il Plextol B500 è stato utilizzato anche per foderare il dipinto in esame in questo lavoro di tesi.

⁵⁷ Garofalo V., Iaccarino Idelson A., *Aiming at reproducibility in lining canvas paintings.*, CeROArt [Online], 11 | 2019, pag. 5

Conclusioni

Lo studio condotto fa luce su alcune importanti questioni mostrandoci uno scenario storico-artistico tutto sommato completo. Tuttavia, ulteriori e più approfondite ricerche sarebbero necessarie al fine di verificare con maggiore precisione tutti i temi che sono stati affrontati e poter fornire ulteriori risposte.

Sarebbe ad esempio interessante studiare la presenza dell'Ordine Servita in laguna, viste le significative tracce lasciate nell'isola attraverso l'edificazione di due edifici pregni di significato. Se la straordinaria rilevanza di Santa Maria dei Servi, infatti, si manifestava nelle sue imponenti dimensioni, configurandosi come la terza chiesa più grande di Venezia dopo le basiliche dei Santi Giovanni e Paolo e di Santa Maria Gloriosa dei Frari, abbiamo visto come l'importanza di Santa Maria del Pianto fosse testimoniata dal collegamento con l'emblematica Santa Maria della Salute. Riguardo alla fondazione femminile della chiesa alle Fondamente Nove potrebbe inoltre essere utile dedicarsi a ricerche archivistiche per consultare il carteggio tra la Badessa e il Doge; con la stessa modalità di ricerca potremmo scoprire maggiori informazioni sull'edificio ecclesiastico e sulla collocazione dei suoi arredi dopo le soppressioni napoleoniche.

Un'indagine più approfondita potrebbe rivolgersi poi allo studio di cataloghi di stampe veneziane e venete, con lo scopo di cercare un riferimento iconografico maggiormente pedissequo per il nostro piccolo dipinto devozionale, e anche per avere uno scenario più completo sulle differenze tra le varie iconografie della Vergine dei Sette dolori nel XVIII secolo, nei dipinti devozionali come nelle stampe. Contestualmente potremmo concentrare la nostra attenzione sull'analisi stilistica della piccola opera e sul confronto con altri dipinti devozionali di pittori veneti dello stesso periodo, per tentare di ricondurla a una scuola o ad un artista in particolare.

Molti si rivelano i quesiti ad oggi ancora irrisolti per quanto concerne la questione storico artistica: lasciando da parte l'attribuzione, non abbiamo certezza del luogo di provenienza del dipinto né possiamo affermare con certezza in quale preciso momento l'opera si entrata nella collezione di Teodoro Correr.

Ovviamente, anche il legame tra la nostra anonima Vergine e quella della maestosa pala di Giordano è esclusivamente basato su alcune somiglianze fisiognomiche, ed è puramente ipotetica. Di certo c'è che entrambe le Vergini piangenti sono collegate ai Sette Dolori: quella giordanesca a causa della dedizione della chiesa, e quella del Correr, in modo più illustrativo, attraverso la nota iconografia. Se la somiglianza tra le due Madonne non può dirsi lampante o assolutamente evidente, tra dipinti e stampe veneziani iconograficamente simili e dello stesso periodo non ho trovato un altro esempio che abbia con la nostra Vergine qualche lontana somiglianza. Per questo motivo è plausibile, a mio avviso, ipotizzare una ripresa

del soggetto-Vergine dalla pala di Giordano e del soggetto iconografico dalle stampe del periodo, come se l'ignoto pittore avesse voluto ricordare la Vergine della grande pala immortalandola in un'iconografia nota a tutti, costruendo un'immagine devozionale avente un celebre riferimento già esistente.

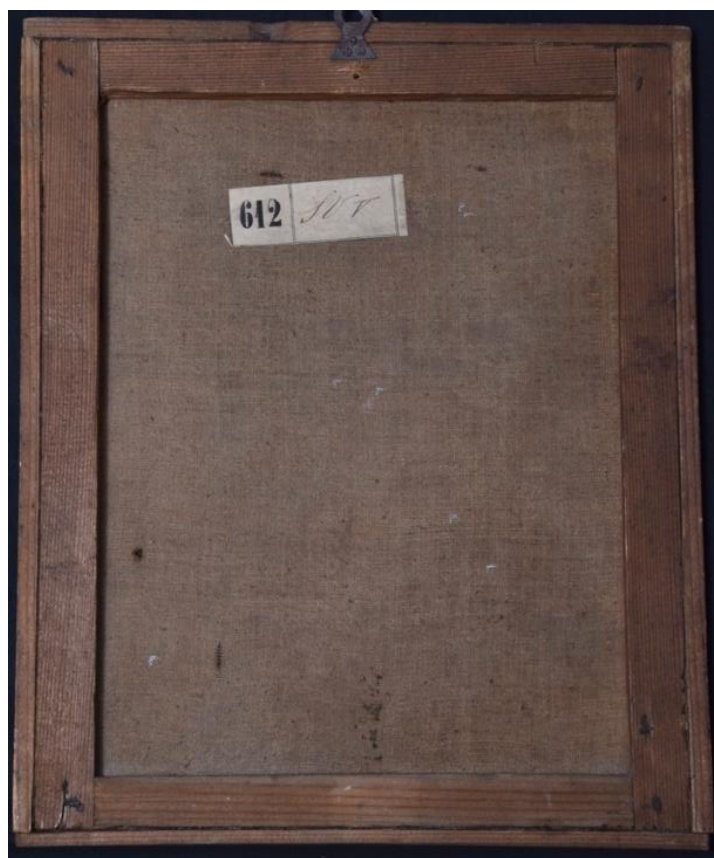
Queste ipotesi, ovviamente, rimangono supposizioni fino a prova contraria: solo un esame più approfondito potrà smentirle o avallarle.

Ho deciso di scrivere un approfondimento sulle tecniche di foderatura per ricostruire il percorso che ha portato molti restauratori di fine '900 ad abbandonare i metodi tradizionali al fine di ricercare e sperimentare tecniche più rispettose per l'opera e maggiormente reversibili. Il sostanziale passaggio dai metodi a caldo, che sfruttavano adesivi termoplastici riattivati con il calore, a quelli a freddo è stato a mio avviso un punto di svolta cruciale che ha permesso di eliminare i fenomeni di degrado connessi al gigantesco impatto della colla-pasta e della cera-resina sulle forze tensili dei supporti e sugli strati della preparazione e della pellicola pittorica.

Descrivendo l'evoluzione delle tecniche di foderatura a freddo ho potuto così comprendere con precisione i passaggi che hanno determinato l'elaborazione teorica del *Mist lining* e le variegate possibilità offerte nella pratica da tale metodo, che ho avuto la possibilità di sperimentare nella foderatura del *Cristo Morto sorretto dalla Madonna dei Sette Dolori* del Museo Correr.

Appendice

Relazione di restauro



Il dipinto prima del restauro

Scheda del dipinto e tecniche esecutive

Cristo sorretto dalla Madonna dei Sette Dolori

Autore ignoto

XVIII sec.

Olio su tela, cm 34,5 x 28

Cl I, inv. 611, gr. 45

Deposito 19, Museo Correr, Venezia

Il dipinto su supporto tessile rappresenta Cristo morto sul sepolcro sorretto dalla Madonna dei sette dolori. I personaggi si presentano a figura intera. Il corpo di Cristo si adagia in parte su quello seduto di Maria. Sono visibili gli strumenti della passione, i chiodi sul sepolcro e la corona di spine poggiato ad esso.

Il telaio è fisso, con incastri a mezzo legno. Si ignora la presenza di colla per congiungerli. Si nota la presenza di 4 chiodi antichi ripiegati e visibili sul telaio che ribadiscono l'incastro. I regoli che compongono il telaio presentano il disegno a rigatino tipico di un taglio radiale o sub tangenziale nel margine dell'asse. Il legno utilizzato sembra essere legno di conifera, per la marcata differenza tra crescita primaverile e autunnale. I bordi dell'opera sono coperti da regoli coprifilo, inchiodati lateralmente (tre chiodi su ogni lato), che sembrano essere di una specie legnosa simile a quella utilizzata per il telaio.

L'armatura del supporto tessile è a tela. Analizzando il supporto tessile con il lentino contafile in diverse parti del retro del supporto, è stata notata una riduzione di ordito e trama quasi identica (ordito 16-17/cm; trama 15-17/cm); le differenze più marcate sono visibili nei punti in cui il supporto tessile è deformato. Il filato orizzontale risulta più grosso, spesso e ondulato (e in molti punti campione di analisi meno numeroso) di quello verticale: possiamo dedurre quindi che l'ordito abbia andamento verticale e la trama orizzontale rispetto all'opera. Entrambi i fili di ordito e trama sono a un capo, ritorti a "z". Bruciando piccoli campioni di prelevati tra il telaio e i regoli coprifilo è percepibile un odore di carta bruciata e la consistenza del residuo è cinerea. Si suppone perciò che il supporto tessile sia una fibra liberiana (lino o canapa).

Non è verificabile la presenza di appretto. Lo strato preparatorio, di ignota composizione, sembra molto sottile ed ha una colorazione bruno-rossastra. Non sembra essere presente uno strato di imprimitura. La tecnica pittorica è a olio su tela. Le pennellate sono visibili e materiche, con impasto a rilievo soprattutto in corrispondenza del pannello di Cristo e delle vesti. La superficie risulta opaca e all'analisi visiva non risulta presente uno strato di verniciatura protettivo.



Foto il luce radente posizionata a sinistra e a destra



Foto del dipinto agli UV

Stato di conservazione

Oltre alla documentazione fotografica in luce visibile, sono state effettuate delle analisi fotografiche in **luce radente** e con **luce ultravioletta**. Le prime mostrano chiaramente le deformazioni e il degrado del supporto tessile, mentre le seconde attestano la mancata presenza di uno strato di verniciatura finale e di ritocchi. È stato effettuato un grafico dello stato di conservazione (**TAV.1, pag. 87**).

Sia il telaio che i regoli coprifilo sembrano originali. Le uniche parti degradate sono le fessurazioni nel verso della fibratura sul retro del telaio in basso:

1. Chiodo in basso a sinistra che giustifica l'incastro a mezzo legno.
2. Chiodo in basso a destra che blocca il regolo coprifilo al telaio.

È presente un rigonfiamento del legno e una spaccatura in corrispondenza della sede di una precedente attaccaglia, nella parte superiore centrale. Sono diffusamente visibili inoltre abrasioni e graffi nelle parti strutturali e una piccola parte mancante nella parte posteriore del regolo coprifilo superiore (nodo saltato).

Il supporto tessile risulta allentato sul telaio e si appoggia sullo spigolo della luce di quest'ultimo. La luce del telaio è quindi visibilmente rimarcata sul supporto tessile. Sono presenti nella parte sinistra dell'opera due lacerazioni del supporto: un taglio verticale (3cm x 0,1cm) in corrispondenza del telaio e uno foro circolare (0,4cmx0,4 cm) poco sotto la mano della Vergine.

Sono diffusamente presenti, soprattutto nelle zone inferiori e più esterne del dipinto (particolarmente sulla sinistra) e in corrispondenza delle zone in cui il telaio batte sul supporto tessile diverse cadute della pellicola pittorica. La pellicola pittorica si presenta segnata dove il supporto si appoggia sul telaio. Le lacune rivelano il supporto in fibra liberiana che in alcune porzioni mostra un allentamento dell'intreccio ordito-trama e conseguenzialmente un'armatura deformata, che spesso si allarga a tal punto da creare dei piccoli vuoti. La pellicola pittorica presenta in maniera diffusa lievi graffi sottili, presumibilmente dovuti allo struscio di un oggetto. Sono inoltre visibili alcune opacizzazioni nel quadrante superiore sinistro del dipinto.

L'analisi agli UV ha rivelato la mancata presenza di strato di verniciatura finale.

In generale, non risultano visibili precedenti interventi né sul supporto né sulla pellicola pittorica.



Rimozione delle etichette



Pulitura del retro con spugna tedesca e consolidamento della pellicola pittorica vicino alle lacune con Plexisol® in cicloesano



Rimozione del telaio e appianamento dei bordi con termocauterio

Intervento effettuato

Inizialmente si è proceduto con l'operazione di **rimozione delle etichette** stampate presenti sul fronte e sul retro del dipinto, che si presentavano incollate rispettivamente alla pellicola pittorica e al supporto (retro). La rimozione è stata effettuata ammorbidendo le etichette inumidendole con tamponi imbevuti di acqua demineralizzata tiepida, previa prova di stabilità dell'inchiostro. La rimozione vera e propria è stata effettuata meccanicamente a bisturi.

Le etichette rimosse sono state pulite dall'adesivo attraverso un tampone bagnato di acqua tiepida. Successivamente, queste sono state foderate con carta di riso e Klucel[®]G in alcol su un cartoncino spesso.

Si è quindi misurato il pH della tela in cinque punti (uno centrale e quattro ai margini superiore e inferiore) con il pHmetro da contatto. I valori trovati hanno rilevato un pH discretamente acido (4,50-5).

Si è poi proceduto alla **pulitura del retro** dal particolato incoerente con la spugna tedesca e alla rimozione dei regoli coprifilo con la spatola levachiodi e la tronchesina.

Si è quindi passati **all'applicazione di Plexisol[®] P550 in cicloesano** (1:6 v/v) a pennello, dal retro della tela in corrispondenza delle lacerazioni e dal fronte sui bordi del dipinto e sulle cadute di colore, al fine di fermarle.

È stato quindi **rimosso il telaio** schiodando la tela.

La tela presentava un grande deposito di particolato incoerente nella parte inferiore. Questa è stata pulita mediante aspirazione e spolveratura con pennello morbido. Nelle zone in cui la polvere si presentava maggiormente adesa al supporto, è stato utilizzato il bisturi per rimuoverla.

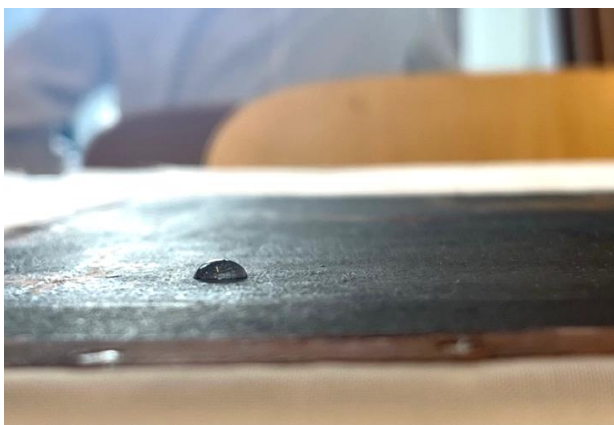
Il supporto è stato quindi pulito con la spugna Wishab, spennellandone il rosmo con la piattina in modo circolare per ottenere un risultato più efficace. La pulitura del retro della tela è stato ultimato con una pulitura a umido con una soluzione di propionato di calcio in soluzione al 3% come deacidificante, applicato con spugna tedesca, concentrando l'intervento sui bordi per abbassarli.

, concentrando l'intervento sui bordi per abbassarli.

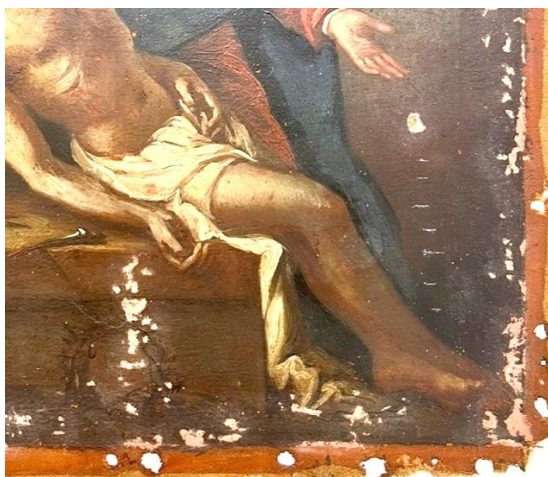
Si è quindi proceduto all'**appianamento dei bordi** del dipinto, stirandoli sul fronte con il termocauterio (75°C) al fine di riattivare il consolidante precedentemente applicato.



Realizzazione degli inserti e delle toppe con il velo di Lione



Test della goccia e misurazione del pH



Prove di pulitura

L'operazione successiva è consistita nel **risarcimento delle lacerazioni**. Si è quindi scelto uno scampolo di tessuto simile a quello originale. Il tessuto è stato consumato con la carta vetrata per abbassarlo, portandolo allo stesso spessore del supporto tessile originale, ed è stato quindi ritagliato ponendolo al di sotto delle lacerazioni per ricavare degli **inserti** della stessa forma di queste ultime. Gli inserti sono successivamente stati incollati all'interno delle lacerazioni con punti di Plextol® B-500 addensato con Klucel® G (0,5%).

Sono state realizzate stuccature strutturali sulle lacune a gesso e colla di coniglio (1:16) pigmentate con colori acrilici; dopo l'asciugatura, sono state rasate. I bordi delle stuccature sono stati puliti a tampone con acqua tiepida.

Il dipinto è stato successivamente stirato a faccia in giù su un contrasto morbido all'interno del sacco a vuoto per riattivare l'adesivo termoplastico Plexisol® P 550.

In ultimo sono state create delle **toppe** con il velo di Lione, apprettate con Beva® 371 in Cicloesano (2:1 p/p). Le toppe sono successivamente state attaccate dal retro, in corrispondenza delle lacerazioni risarcite e di altri difetti del supporto (deformazioni dell'armatura).

Concluso il risarcimento del supporto tessile, si è potuto intervenire sulla pellicola pittorica, dando avvio alle operazioni di pulitura. È stata eseguito la **misurazione del pH** della superficie pittorica e il **test della goccia** al fine di verificare la bagnabilità della superficie. Il pH medio della superficie è risultato essere compreso tra i valori di 4.50 e 5.40. Non essendo presente uno strato protettivo di verniciatura finale si è quindi proceduto con il **test acquoso di pulitura**, utilizzando soluzioni tampone a pH 5.5, 7, e 8.5.

Sono state testate soluzioni tampone con gli stessi pH con aggiunte di tensioattivo (Tween®20) e di una sale chelante (citrato di ammonio). I migliori risultati sono stati ottenuti con le soluzioni tampone a pH 5.5 con Tween®20 e a pH 7 con ammonio citrato. Si è proceduto quindi con la pulitura della superficie pittorica utilizzando queste due soluzioni acquose in forma libera applicata con tampone.



Il dipinto prima e dopo la pulitura



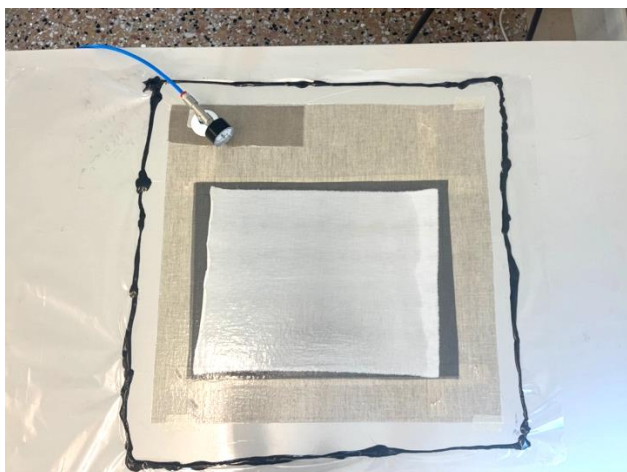
Il dipinto durante la pulitura. In controluce si può vedere l'avanzamento dell'operazione.

Di fianco le foto dei ***risultati della pulitura***. L'effetto di quest'ultima, sebbene non mostri un cambiamento sostanziale, si può apprezzare in una maggiore vividezza e brillantezza dei colori e nell'emergere delle parti più in ombra restituendo la giusta tridimensionalità al soggetto del dipinto, che in questo modo emerge staccandosi dallo sfondo scuro. Durante la pulitura sono stati effettuati controlli in controluce per verificare l'avanzamento del lavoro e controllarne la riuscita

Dopo la pulitura si è proceduto a un nuovo appianamento dei margini di piegatura originali e delle segni di marcatura della luce del telaio sul supporto tessile, essendo questi non ancora sufficientemente planari. È stato perciò applicato dal retro del Plexisol® P 550 in cicloesano 1:7 v/v a pennello dal retro, lungo tutti i bordi. Il dipinto è stato messo nuovamente all'interno del sacco a vuoto e i margini sono stati stirati con termocauterio e ferro da stiro. Queste operazioni sono state effettuate con il fine di rendere il dipinto il più planare possibile prima dell'operazione di foderatura.



Applicazione dell'adesivo sulla tela da rifodero e mascheratura dei bordi di chiodatura originali con carta bi-siliconata



Foderatura nel sacco a vuoto a 0,5 bar



Rimontaggio sul nuovo telaio e fissaggio dei bordi della tela da rifodero

Il metodo scelto per il dipinto è quello della foderatura a freddo, così chiamato perché non si serve del calore per incollare la tela da rifodero all'originale. In particolare, è stata scelta la tecnica del “*Mist-Lining*”, uno sviluppo del metodo di foderatura a freddo di V. R. Mehra. Messo a punto da Jos Van Och all'interno dei laboratori dello SRAL di Maastricht. Il “*Mist-Lining*” consisteva nell'applicazione dell'adesivo in forma “nebulizzata” (creando una sorta di nebbia, appunto) attraverso l'utilizzo di un aerografo a serbatoio sulla tela da rifodero rifodero carteggiata per renderne la superficie feltrata. L'adesivo si deposita sulle fibre sollevate come la rugiada sui fili d'erba, garantendo un buon legame tra adesivo e supporto ausiliario. Questo determina una buona reversibilità della foderatura, limitando i residui di adesivo sul retro dell'originale. La successiva riattivazione dell'adesivo avviene con vapori di solvente apportati tramite un panno imbevuto durante la fase di foderatura, che viene perfezionata all'interno di un sacco a vuoto con o senza il contrasto rigido sul davanti.

Il tessuto da rifodero è la “tela inglese” della ditta Bresciani, composta di lino 100% greggio, bollito e filato a umido. La tela è stata apprettata con Paraloid® B72 in una soluzione di acetone e etile acetato 1:1 v/v in concentrazione al 10% v/v. L'adesivo utilizzato è una resina acrilica in dispersione acquosa, il Plextol® B500 addensato con 0.5% v/v di Klucel® G e pigmentato con coloranti universali, che viene spruzzato tramite aerografo con serbatoio sulla tela da rifodero dopo averla feltrata accuratamente con carta abrasiva (come già detto. per far sollevare le fibre del tessuto e permettere all'adesivo che verrà spruzzato di distribuirsi in modo ottimale, creando un pattern tridimensionale adeguato all'incollaggio tra le due tele).

Dopo aver ***spruzzato l'adesivo sulla tela da rifodero***, appropriatamente mascherata con strisce di scotch di carta per permettere a quest'ultimo di coprire solo la zona che dovrà incollarsi al dipinto,

ed averlo fatto asciugare, si è proceduto a mettere in squadra il dipinto. La zona coperta dall'adesivo è stata a sua volta ***mascherata con carta bi-siliconata***, in modo da non far incollare i margini originali di piegatura durante la fase di foderatura. Questo ha permesso di evitare il rischio della rottura del bordo di piegatura nell'operazione di montaggio su un nuovo telaio.

È stato quindi ***realizzato un sacco a vuoto sul tavolo per foderare il dipinto*** (l'operazione di foderatura è avvenuta con la pellicola pittorica verso il basso). Per riattivare l'adesivo secco, è stato usato un tessuto di cotone arrotondato e imbevuto di alcol isopropilico e acetone 1:1 (20ml/m²), che è stato srotolato sul retro della fodera prima di chiudere il sacco. La pompa a vuoto è stata impostata con una pressione di 0.5 bar (4cm/hg). Il dipinto è rimasto nel sacco a vuoto per 1 ora; nei primi 30 minuti il

tessuto di riattivazione è rimasto all'interno del sacco, la restante mezz'ora, dopo la rimozione del tessuto di riattivazione, sono



Ritocco a mimetico con colori a vernice



Il dipinto prima e dopo il ritocco

stati realizzati dei tagli nella pellicola e sono stati inseriti dei tubicini per far ventilare una maggiore quantità d'aria in modo da far evaporare il solvente

Una volta foderato, il dipinto è stato **montato su un nuovo telaio** in legno di rovere, munito di regolo aeratore in abete, con incastri dilatibili in ambo le direzioni con biette e forchette. Il bordo di chiodatura è stato quindi fatto aderire alla tela da rifodero riattivando il Plextol® B500 con alcol isopropilico e etile acetato (1:1). La tela da rifodero è stata ripiegata sul retro del telaio e fissata a quest'ultimo con la graffettatrice.

Le lacune sono state stuccate con gesso e colla di coniglio (1:16 p:v). Lo stucco è stato pigmentato con coloranti universali. Rasate le stuccature, è stata realizzata l'imitazione della superficie del dipinto con il medesimo stucco utilizzato in precedenza.

Infine, prima della fase di ritocco pittorico, il dipinto è stato verniciato una prima volta a pennello con resina ureo-aldeidica Laropal® A81 (1:4 p/p, in White Spirit 85% e Alcool Isopropilico 15%, con aggiunta di Tinuvin 292 2% p/p), avendo cura di far precedentemente impregnare le zone stuccate con la vernice per saturarle e raggiungere lo stesso livello di assorbimento su tutta la superficie del dipinto. Il dipinto è stato verniciato una seconda volta con la stessa vernice prima di iniziare il ritocco.

Il dipinto è stato ritoccato tramite tecnica mimetica con colori a vernice a base di resina Laropal® A81 (Gamblin, CTS) e con colori a vernice a base di resina mastice (Lefranc&Bourgeois, CTS) solubilizzati con una miscela di acetato di butile e white spirit (1:1 v/v). Dopo il ritocco il dipinto è stato verniciato a spruzzo con un aerografo altre due volte, con la vernice Laropal A81.

La **verniciatura finale** è stata effettuata con resina alifatica Regalrez® 1094 (CTS) solubilizzata in white spirit in rapporto 1:4 p/p, con aggiunta di 2% p/p Tinuvin® 292 lucida, in miscela con la medesima vernice diluita del 3,5 p/p di cera microcristallina. La vernice applicata era composta dalle due vernici in rapporto di 2:1 lucida -opaca, applicata con aerografo per calibrare l'opacità dell'opera e ottenere un effetto semisatinato.

Per il **confronto** tra l'opera prima e dopo il restauro si rimanda alla sezione tavole (**FIG.1a-1b**).



L'opera dopo il restauro

Elenco dei materiali e dei prodotti utilizzati

RIMOZIONE DELLE ETICHETTE/PULITURA DEL RETRO

- Acqua demineralizzata
- Spugna tedesca
- Spugna Wishab

FERMATURA DEL COLORE

- Plexisol P 550
- Cicloesano

RISARCIMENTO DELLE LACERAZIONI

- Plectol® B 500
- Klucel® G
- Beva® 371
- Cicloesano

PULITURA

- Acqua demineralizzata
- Soluzioni tampone a pH 5.5, 7, e 8.5
- Tween® 20
- Ammonio citrato
- Cotone idrofilo tipo “ORO”

FODERATURA E MONTAGGIO SU NUOVO TELAIO

- Lino 100% greggio, bollito e filato a umido (ditta Bresciani)
- Paraloid®B72
- Acetone
- Etile acetato
- Plectol®B 500
- Klucel® G
- Carta abrasiva
- Alcol isopropilico

STUCCATURA E INTEGRAZIONE PITTORICA

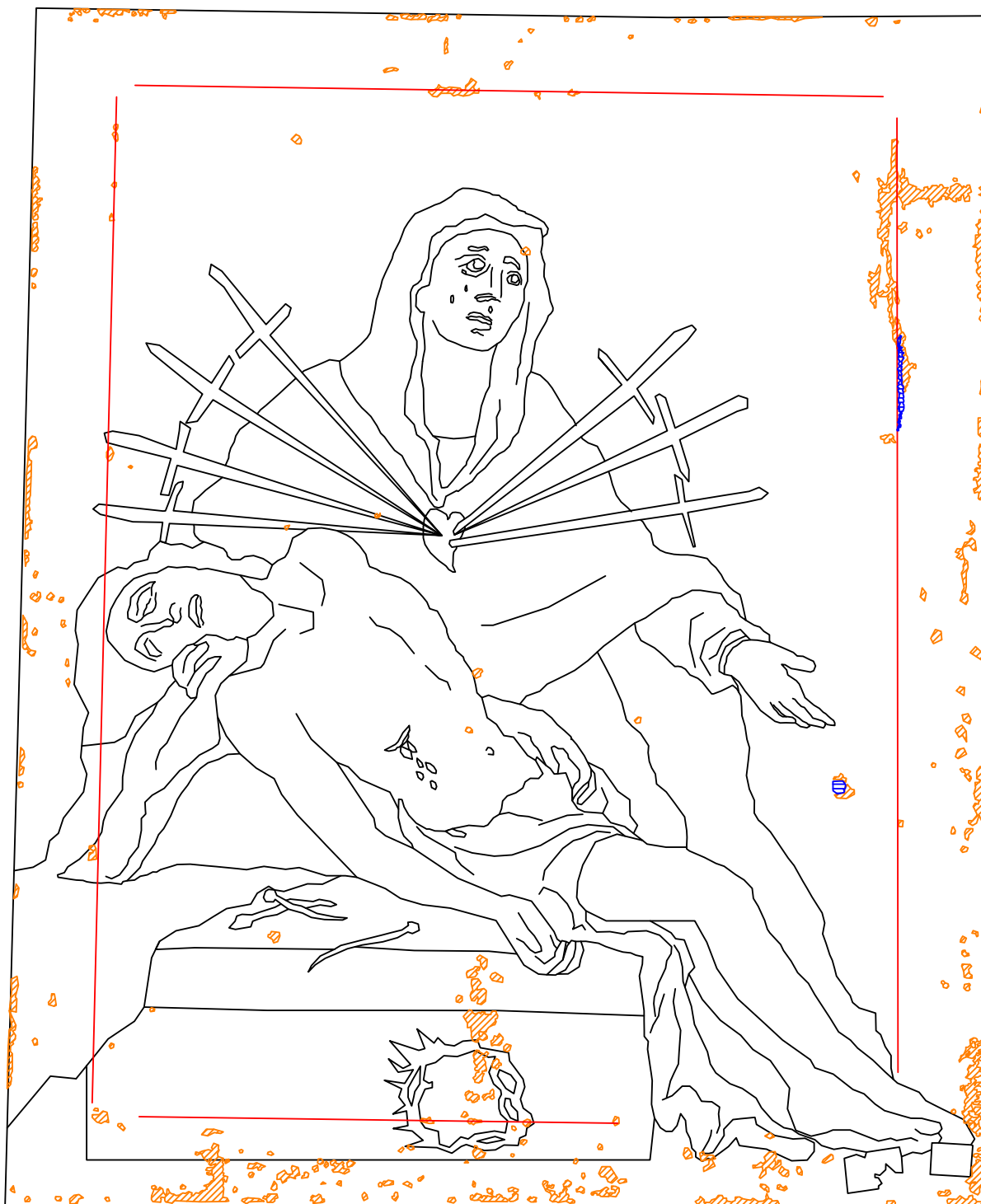
- Gesso di Bologna
- Colla di coniglio
- Coloranti universali
- Colori a vernice Cts, Gamblin, Lefranc Bourgeois
- White spirit
- Acetato di butile

- Laropal® A81

VERNICIATURA

- Laropal® A81
- White spirit
- Alcol isopropilico
- Tinuvin® 292
- Regalrez® 1094

STATO DI CONSERVAZIONE



Legenda



lacerazioni, tagli e strappi



impronta del telaio sulla pellicola pittorica



cadute della pellicola pittorica

Tavola n°	1
Titolo	Cristo morto sorretto dalla Madonna dei Sette Dolori
Materiale	Olio su tela
Misure	34,5 cm x 28 cm
Provenienza	Museo Correr (deposito)
Operatore	Lucilla Cravero
	

Bibliografia

- Baseggio E., Franco T., Molà L. (a cura di), *La chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria (secoli XIV-XIX)*, Roma, Viella, 2023.
- Berger G. A., *La foderatura. Metodologia e tecnica*, Firenze, Nardini, 2003.
- Chiesura C., *Tra iconografia e commercio: i Remondini e le stampe devozionali* [tesi di laurea], Venezia: Università Ca'Foscari, Anno Accademico 2014/2015.
- Degl'Innocenti M., Marinone S., *Maria*, Milano, Mondadori arte, 2008
- Folpini L. *Storia di una lunga fede. Il culto della Vergine Maria attraverso i secoli*. parrocchia di Gavirate, Edizione Kairos, 2009
- Gaggiato A., *Le chiese distrutte a Venezia e nelle isole della laguna: catalogo ragionato*, Vol.1, Venezia, Supernova, 2019
- Gaggiato A., *Le chiese esistenti a Venezia e nelle isole della Laguna volte ad altro uso o chiuse: catalogo ragionato*, Vol. 2, Venezia, Supernova, 2019
- Hall J., *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 2010
- Hoppenbrouwers R., Van Och J., *Mist-Lining and Low-Pressure Envelopes: an Alternative Lining Method for the Reinforcement of Canvas Paintings*, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 2003, Vo.17, Number 1, pp. 116 - 128
- Loda A., *"Et tuam ipsius animam pertransiet gladius" (Lc 2,35): alcune note sull'iconografia della Vergine con i sette dolori*, in *La Dsputa: dialogo e memoria nella tradizione cattolica in età moderna*, catalogo della mostra (Romano di Lombardia), Milano 2007, pp. 57-67, Cinisello Balsamo, 2007
- Mehra V.R., *Foderatura a freddo. I testi fondamentali per la metodologia e la pratica*, Firenze, Nardini, 2004
- Puppi L., R. Rugolo, *«Un'ordinaria forma non alletta». Arte, riflessione sull'arte e società*, in *storia di Venezia, dalle origini alla caduta della Serenissima*, Vol. VII, *la Venezia barocca*, a cura di G.Benzoni e G.Cozzi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1997
- Rossi M., *La chiesa gotica scomparsa di Santa Maria dei Servi a Venezia. Un'indagine storico artistica dalla sua fondazione trecentesca al XV secolo* [tesi di laurea], Venezia: Università Ca'Foscari, Anno Accademico 2011/2012
- Vaccher R., *L'esercito veneziano e la difesa di Candia 1645-1669. Il costo di una vittoria mancata* [tesi di laurea], Venezia: Università Ca' Foscari, Anno Accademico 2013/2014

Fonti testuali

Corner F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, Padova, Stamperia del Seminario appresso G. Manfrè, 1758

Fioravanti L., *Del compendio de' secreti rationali*. Venezia, Sessa, 1597 <https://archive.org/details/bin-wel-all-00000648-001/page/n381/mode/2up?q=colla+pasta>

Forni U., *Manuale del pittore restauratore*, Firenze, Successori Le Monnier, 1866

Lazari V., *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia, Tipografia del commercio, 1859

Lazari V., *Ordinamento primitivo della Raccolta del N.U. Teodoro Correr e disegni vari di oggetti conservati nella stessa*, a cura di V. Lazari, 1859

Orlandi P.A., *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi, Bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura*, Venezia appresso Giambattista Pasquali, 1753

Remondini G., *Catalogo delle stampe in rame e delle varie qualita di carte privilegiate dall'eccellentissimo Senato le quali si lavorano in Bassano presso la dita di Giuseppe Remondini e figli di Venezia con li suoi reali prezzi a moneta veneta*, Bassano, Giuseppe Remondini e figli, 1772

Secco Suardo G., *Il restauratore dei dipinti*, Milano, Hoepli, 2010

Sitografia

Costantini D., « Cold Lining and Mist Lining: insights and possibilities of adaptation to the mediterranean climate », *CeROArt* [Online], EGG 3 | 2013, Online since 11 May 2013, connection on 07 January 2020. URL : <https://journals.openedition.org/ceroart/3090>

Girfoglio M. T., *La foderatura a freddo. Un rimedio per dipinti già foderati con metodi tradizionali a colla-pasta e cera-resina*, 2019, https://www.academia.edu/73625076/LA_FODERATURA_A_FREDDO

Garofalo V., Iaccarino Idelson A. , *Aiming at reproducibility in lining canvas paintings. A research on cold lining methods*, *CeROArt* [Online], 11 | 2019. URL : <https://journals.openedition.org/ceroart/6488>

<https://www.santiebeati.it/dettaglio/24450>

<http://servidimaria.net/sitoosm/it/index.html>

<https://www.pellizzarimichele.it/blog/chiesa-di-santa-maria-dei-servi-distrudda>

<https://fondoambiente.it/luoghi/chiesa-santa-maria-del-pianto>

<https://www.conoscerevenezia.it/?p=24947>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/remondini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/remondini_(Dizionario-Biografico)/)

<https://www.galleriaccademia.it/deposizione-di-cristo-dalla-croce-0>

https://www.marcianumpress.it/sites/default/files/estratto_santalvise_.pdf

<https://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/StampaManoscritto.html?codice=79180>

https://www.marcianumpress.it/sites/default/files/estratto_santalvise_.pdf

<https://correr.visitmuve.it/it/il-museo/la-sede-e-la-storia/sede/>

<http://servidimaria.net/sitoosm/it/famiglia-dei-servi/mon/monasteri.pdf>

https://virtualheritage.unife.it/s/maestri_diritto/page/tipografia_soliani

[https://www.treccani.it/enciclopedia/teodoro-maria-francesco-gasparo-correr_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teodoro-maria-francesco-gasparo-correr_(Dizionario-Biografico)/)

Tavole



FIG. 1a Pittore di ambito veneto, *Cristo morto sorretto dalla Madonna dei Sette Dolori*, XVIII secolo, Venezia, Museo Correr, deposito 19, Cl I, inv. 611, gr. 45, olio su tela, 34,5cmx28cm



FIG. 1b Il dipinto dopo il restauro

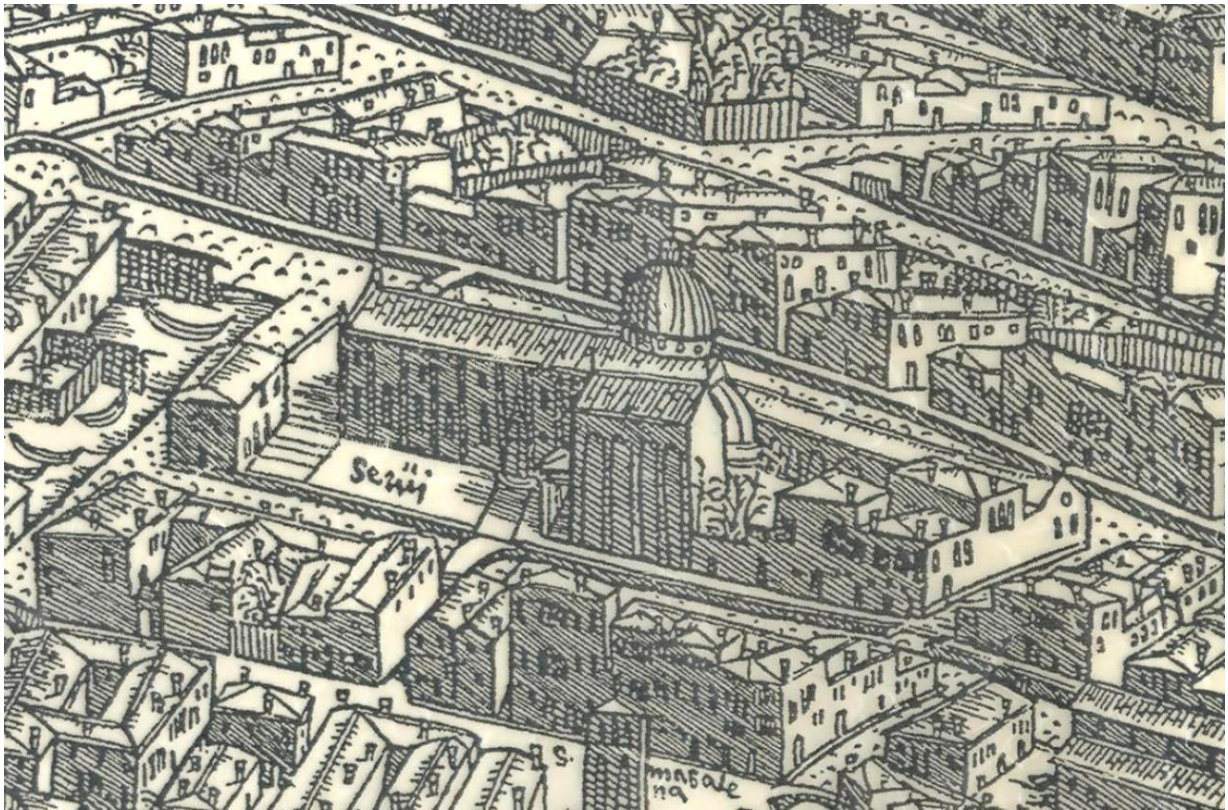


FIG.2 Jacopo de' Barbari, *Venetie MD*, particolare con Santa Maria dei Servi e cappella dei lucchesi, 1500.



Veduta della Chiesa de R.R.P.P. della Madonna dei Servi in Venetia.

Prospect der Kirchen der R.R.P.P. Servitten in Venedig.

Mart. Engelbrecht excudit A.

FIG.3 Domenico Lovisa, *Veduta della chiesa dei RRPP della Madonna dei Servi*, in *Il Gran Teatro delle più insigni prospettive di Venezia*, 1720.

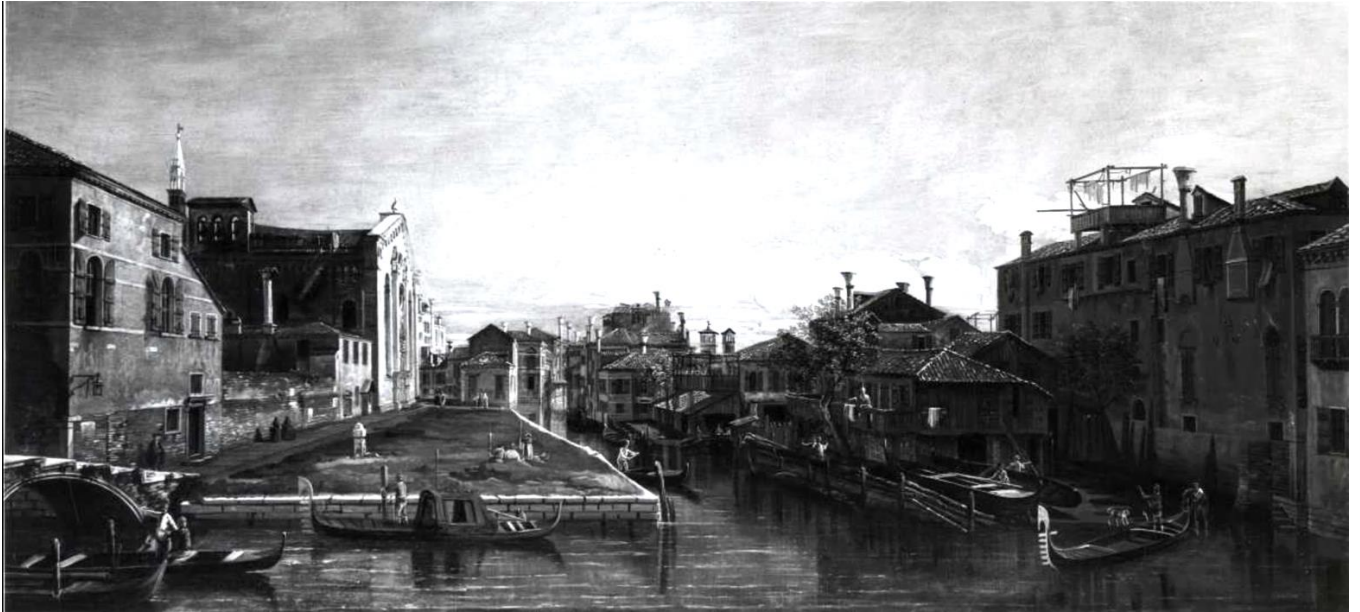


FIG.4 Bernanrdo Bellotto, *Veduta di Venezia con la chiesa di Santa Maria dei Servi a Cannaregio*, metà XVIII secolo.

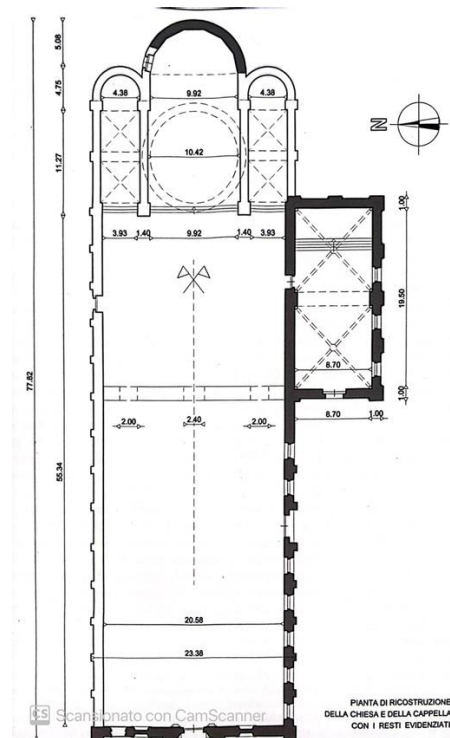


FIG.5 Elisabetta Secco, *Rendering 3D della chiesa di Santa Maria dei Servi*, ipotesi ricostruttiva, vista prospettica sud-ovest e planimetria della chiesa di Santa Maria dei Servi





FIG.8 Ambito milanese, *Madonna dei Sette Dolori piangente*, 1659, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, Milano.



FIG.9 Albrecht Durer, *Polittico dei Sette Dolori*, 1500 ca, Alte Pinakothek (scomparto centrale), Monaco di Baviera, Gemäldegalerie (sette dolori), Dresda.



FIG.10 Adriaen Ysenbrandt, *Dittico di Joris van de Velde*, 1518-1535, valva destra, Royal Museum of Fine Arts of Belgium(recto), Bruxelles, chiesa di Notre Dame(verso), Bruges.



FIG.11 Bernard van Orley, *Le Sette Gioie della Vergine* e *I sette Dolori della Vergine*, Galleria Colonna, Roma.



FIG.12 Remondini, *Pietà con Vergine de Sette Dolori*, XVIII secolo, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli, Milano.



FIG.13 Pietro Barelli da matrice Soliani, *Mater Dolorosa*, XVIII-XIX secolo, Biblioteca civica Attilio Hortis, Trieste



FIG.14 Gaspare Diziani, *La Madonna dei Sette Dolori presenta Cristo Morto ai Padri fondatori dei Serviti*, metà XVIII secolo, Pinacoteca del Museo di Santa Caterina, Treviso.

NUMERO		DIMENSIONI		DESCRIZIONE	AUTORE o SCUOLA	DERIVAZIONI o ANNOTAZIONI
pro- gressivo	Lazari della Classe	Altezza	Lunghezza			
006	007	0465	0265	Integro di Gesù Cristo in Gervasio me - Tavola		Correr Sepolto H. 1. 1. 1. M. 104.52
007	008	0490	0330	Il Gervasio - Tavola		Correr Sepolto
008	009	0310	0575	La disputa di Gesù Cristo fra i Padri Vet.		Correr Sepolto
009	010	0600	0500	La B. M. col Bambino - Tela	Sec. XVI. Scuola Veneta.	Correr Sepolto ARCH. FOT. M. 6143
010	011	0300	0220	L'aggiustatore di soffitti, Cavale		Correr Sepolto ARCH. FOT. M. 6282
011	012	0345	0280	Madonnina con Cristo fra le braccia Tela.		Correr Sepolto
012	013	0325	0390	La B. M. con Cristo sostenuto da due angeli - Tavola.	Francesco Santarelli	Correr Tela 9-63 ARCH. FOT. M. 6144
013	014	0510	0380	La B. M. con Gesù che dorme nelle sue braccia. Il Giuseppe che piega - Tavola.		Correr Sepolto
014	015	0690	0520	Prospetto dell'antico Frate della fucina Vet.		Correr Sepolto Scatol. 117
015	016	0440	0370	La B. M. col Bambino - Tela.		Correr Sepolto
016	017	0650	0600	Madonnina dei re magi - Tela		Correr Sepolto
017	018	0395	0410	Poliporno e Due Ninfe - Tela.		Correr M. 2162 Sepolto M. 21547

011	012	0345	0280	Madonnina con Cristo fra le braccia Tela.	Correr Sepolto
-----	-----	------	------	--	-------------------

FIG.15 Inventario interno della Collezione Correr redatto a fine XIX secolo e particolare della pagina in cui si trova descritto il dipinto, Museo Correr, Venezia.



FIG.16 Autore veneziano, *Effigie della Madonna dei Sette Dolori venerata in S. Alvise*, XVII-XVIII secolo, Museo Correr, Venezia.

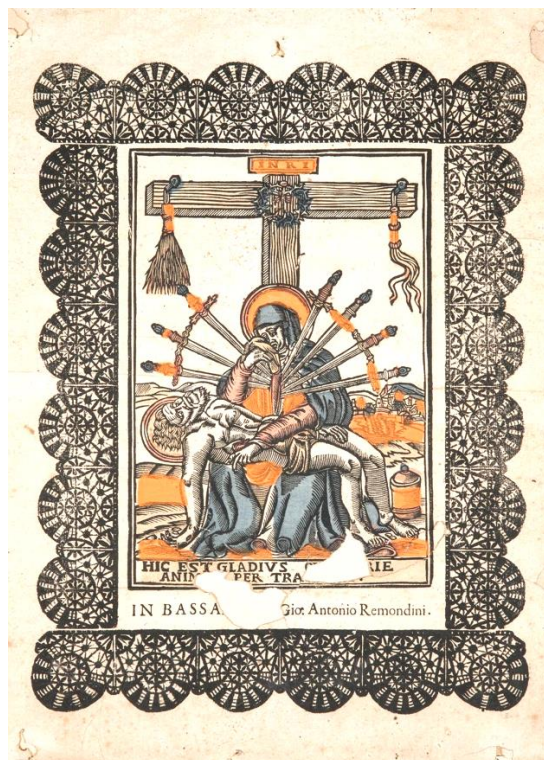
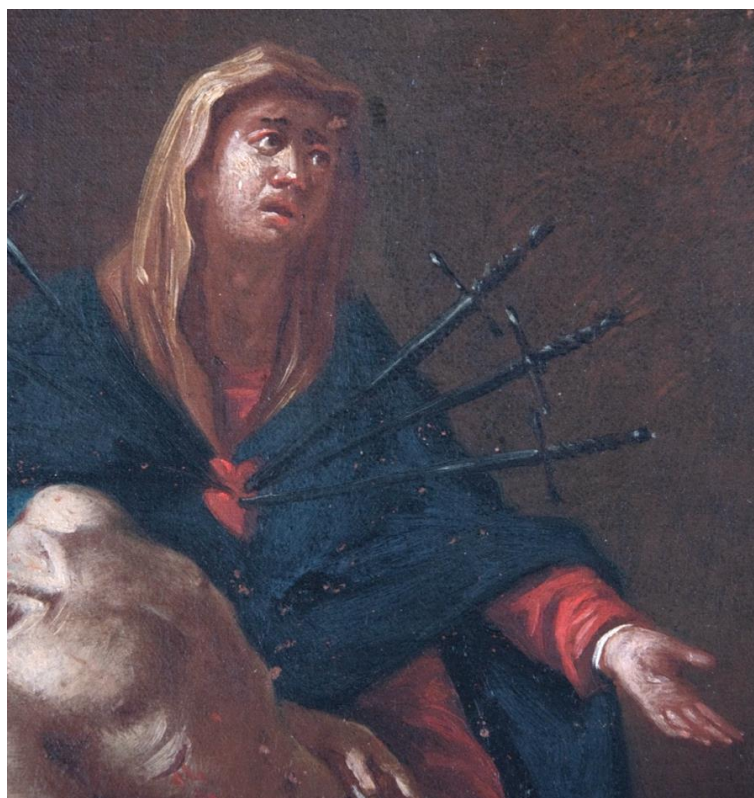


FIG.17 Giovanni Antonio Remondini, *Pietà con Vergine de Sette Dolori*, XVII secolo.



FIG.18 Luca Giordano, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, 1665 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.



FIGG.19-20 Confronto tra la Vergine della *Deposizione* di Giordano e quella del dipinto del Museo Correr.

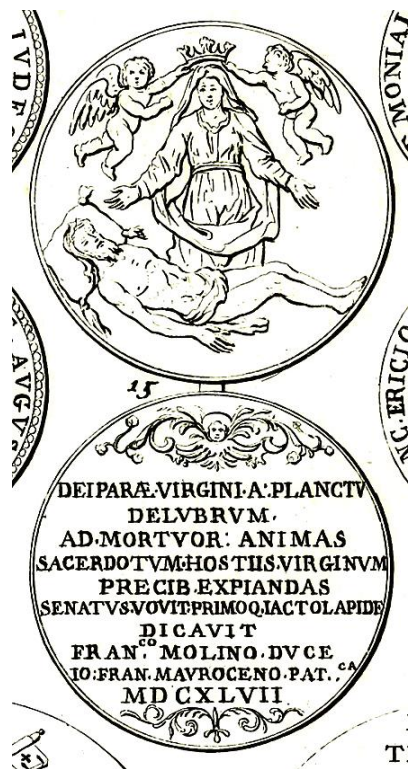


FIG.21 Riproduzione della medaglia celebrativa della fondazione della chiesa di Santa Maria del Pianto a Venezia, da le *Notizie Storiche* di Flaminio Corner, 1758



FIG.22 Sebastiano Santi, *Studio preparatorio per la decorazione del soffitto della Chiesa di Santa Maria del Pianto a Venezia* raffigurante il Doge Da Molin e Madre Maria Benedetta De Rossi oranti Maria, Museo Correr, Venezia

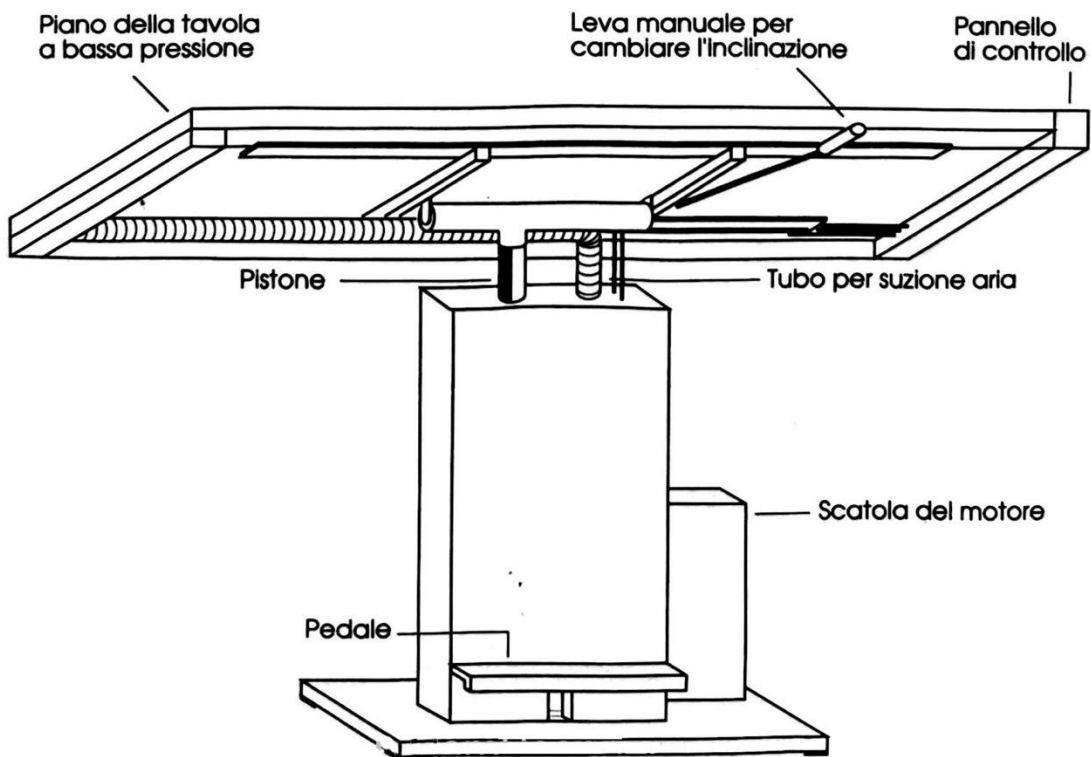
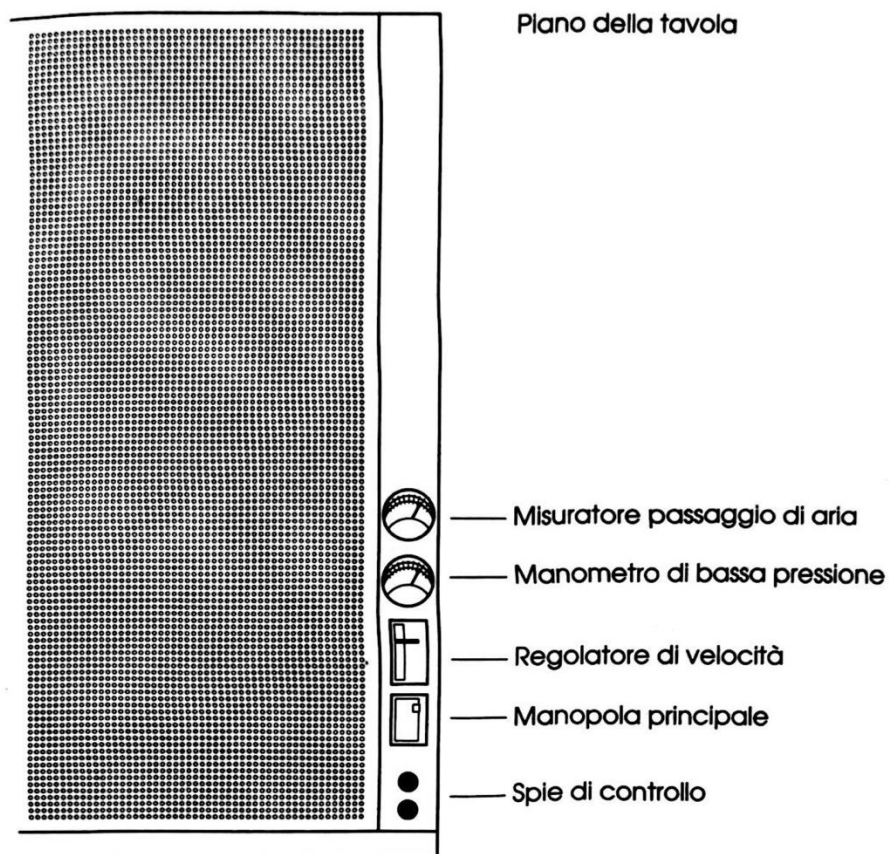


FIG.23 Modello di tavola a bassa pressione

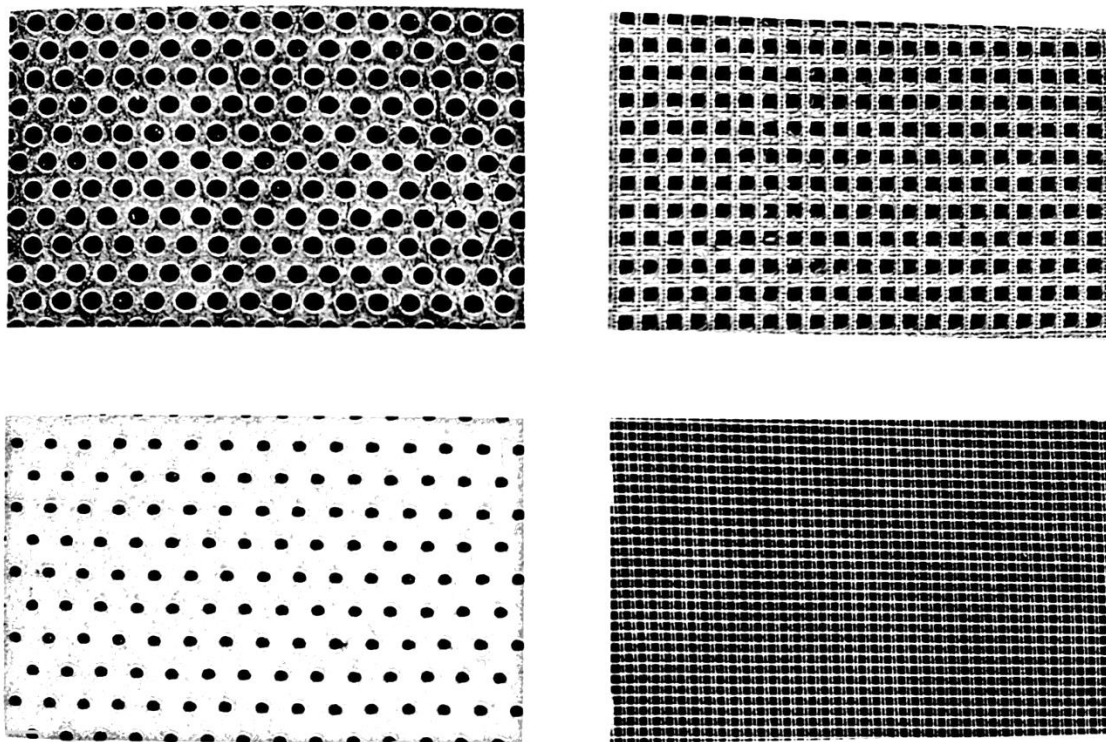


FIG.24 Diverse tipologie di schermo impiegate nel *Nap Bond System*

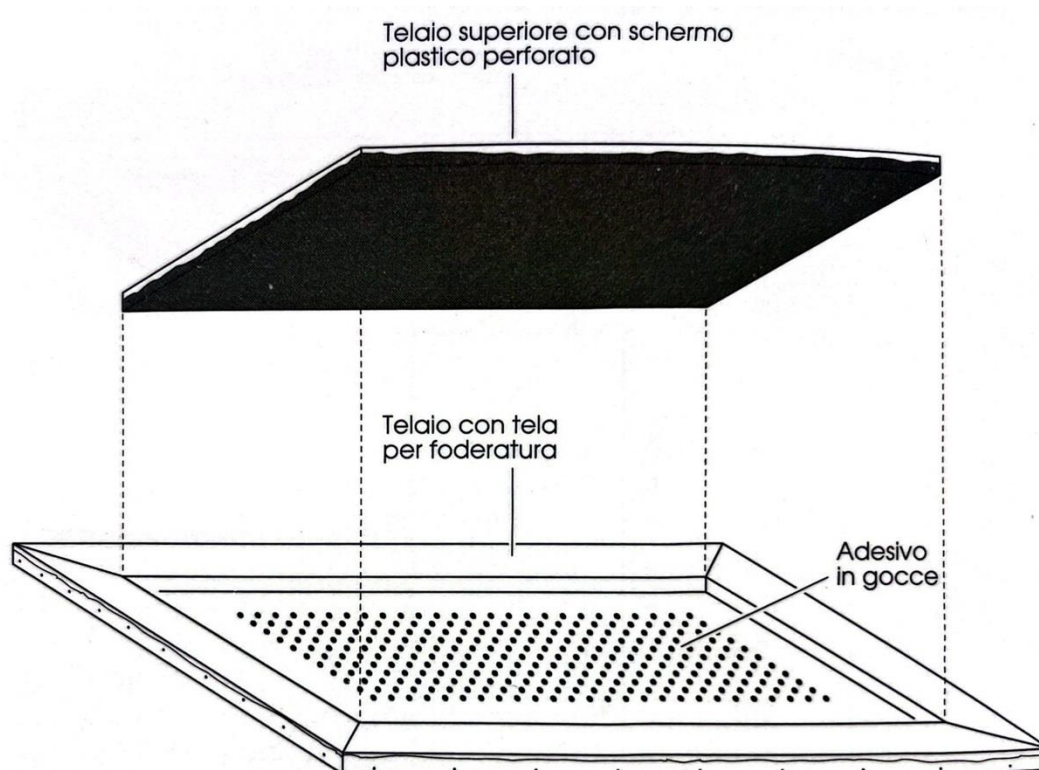


FIG.25 La configurazione dell'adesivo in gocce ottenuta con il *Nap Bond System*

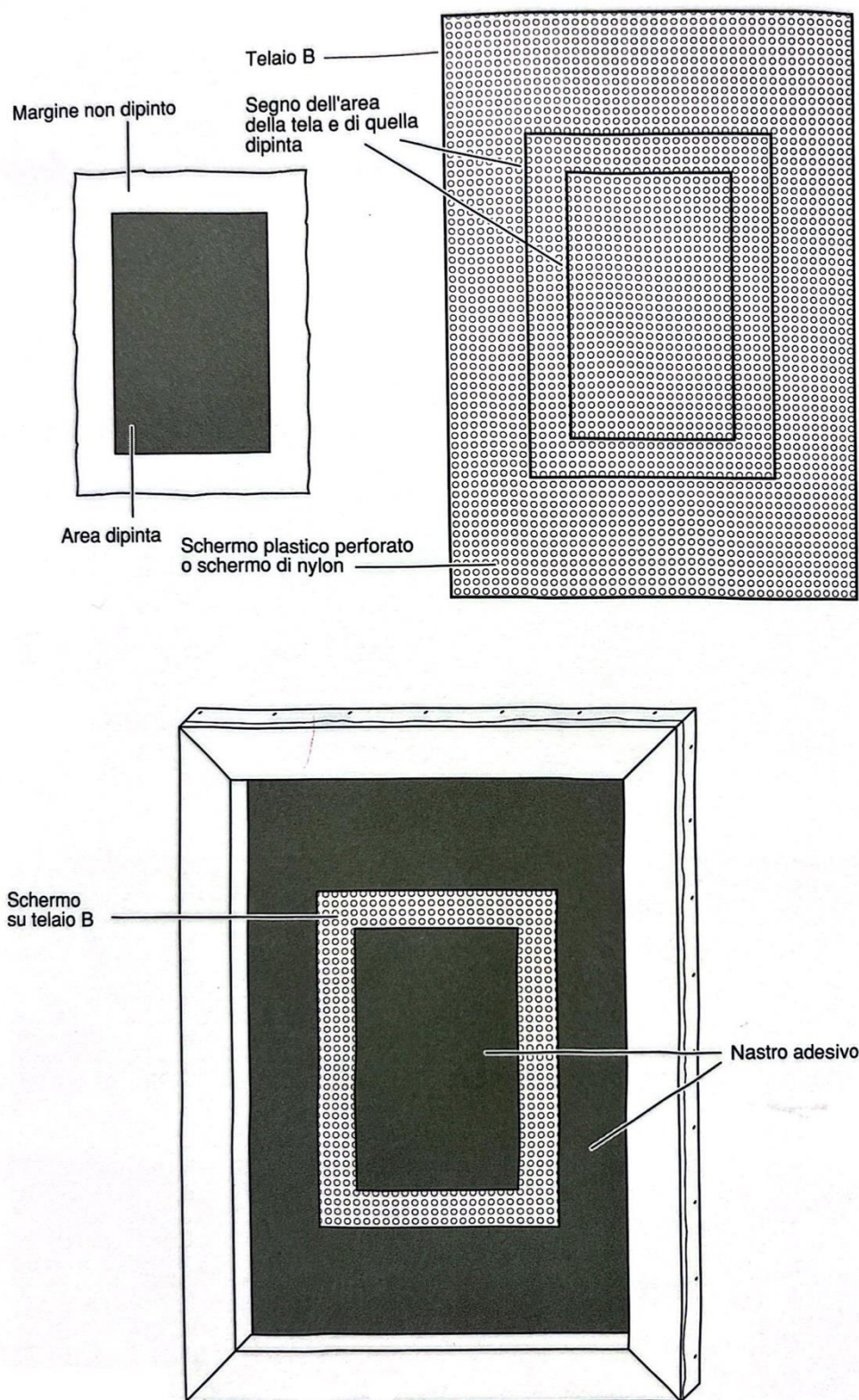


FIG.26 Disposizione dell'adesivo sulla tela in nylon (telaio A) attraverso lo schermo (telaio B) per ottenere lo strip lining.

Sezione del telaio A



Sezione del telaio A

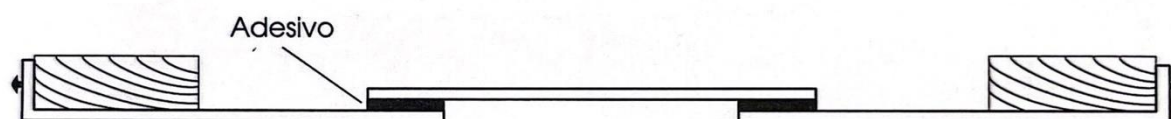


FIG.27 Sezione del telaio A prima e dopo il taglio dell'area del nylon non incollata (la superficie ritagliata coincide con le dimensioni del dipinto, non inclusi i bordi)

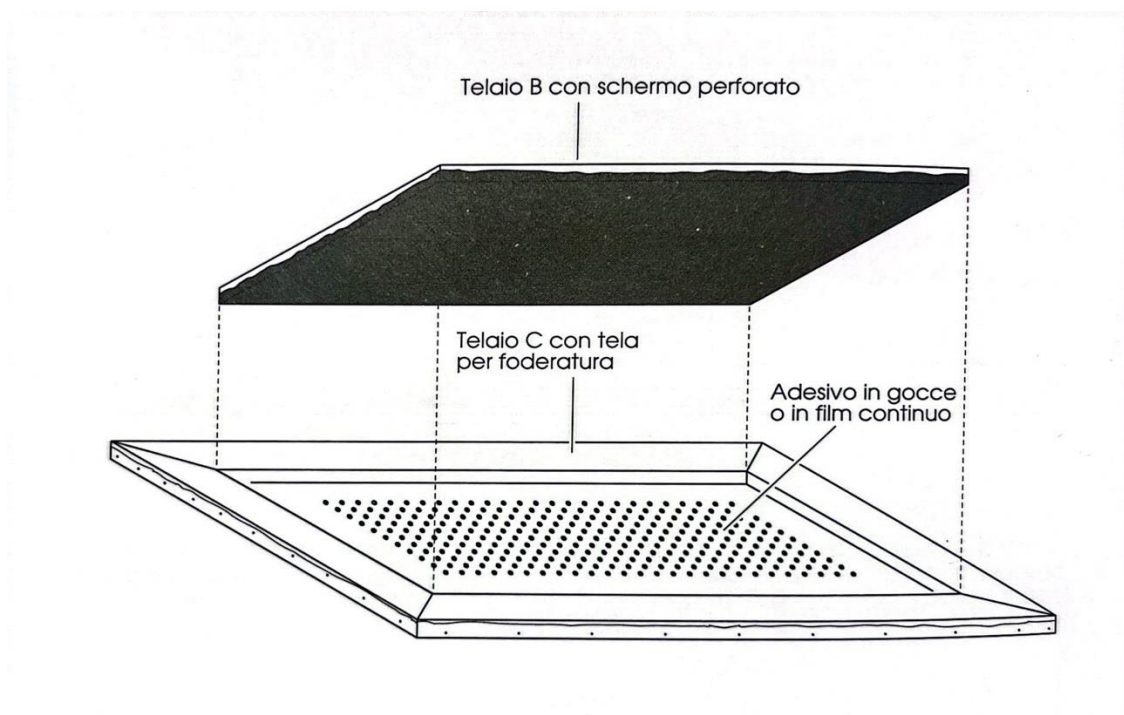


FIG.28 Disposizione dell'adesivo attraverso lo schermo (telaio B) sulla tela da rifodero (telaio C)

Sezione della fase di foderatura sulla tavola a bassa pressione

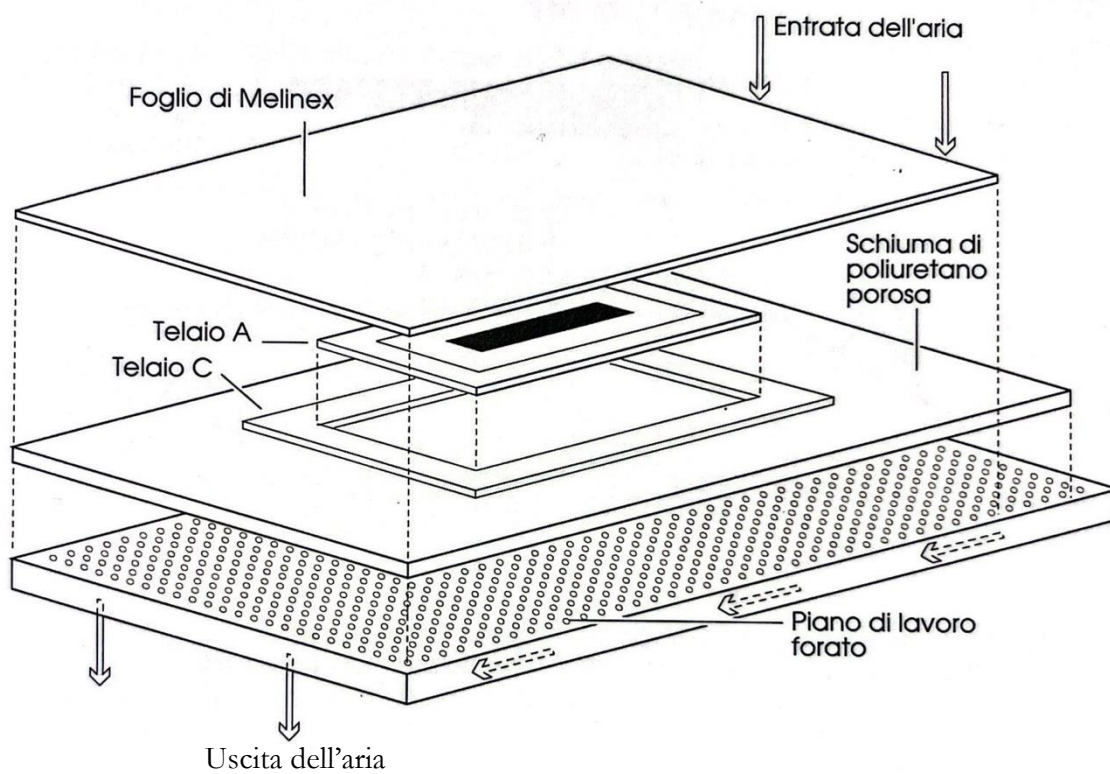
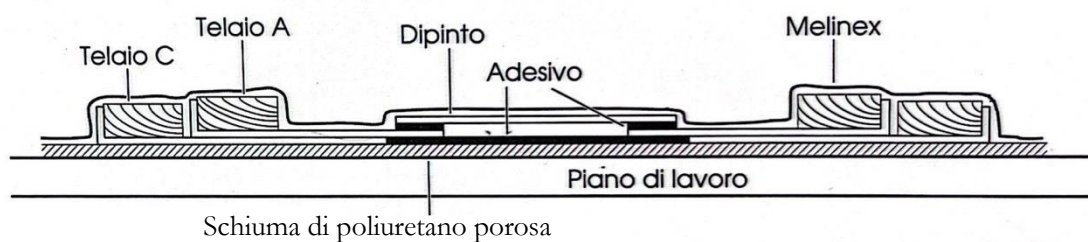


FIG.29-30 Sezione e esploso assonometrico della fase di foderatura sulla tavola a bassa pressione, con il telaio A inserito nel telaio C

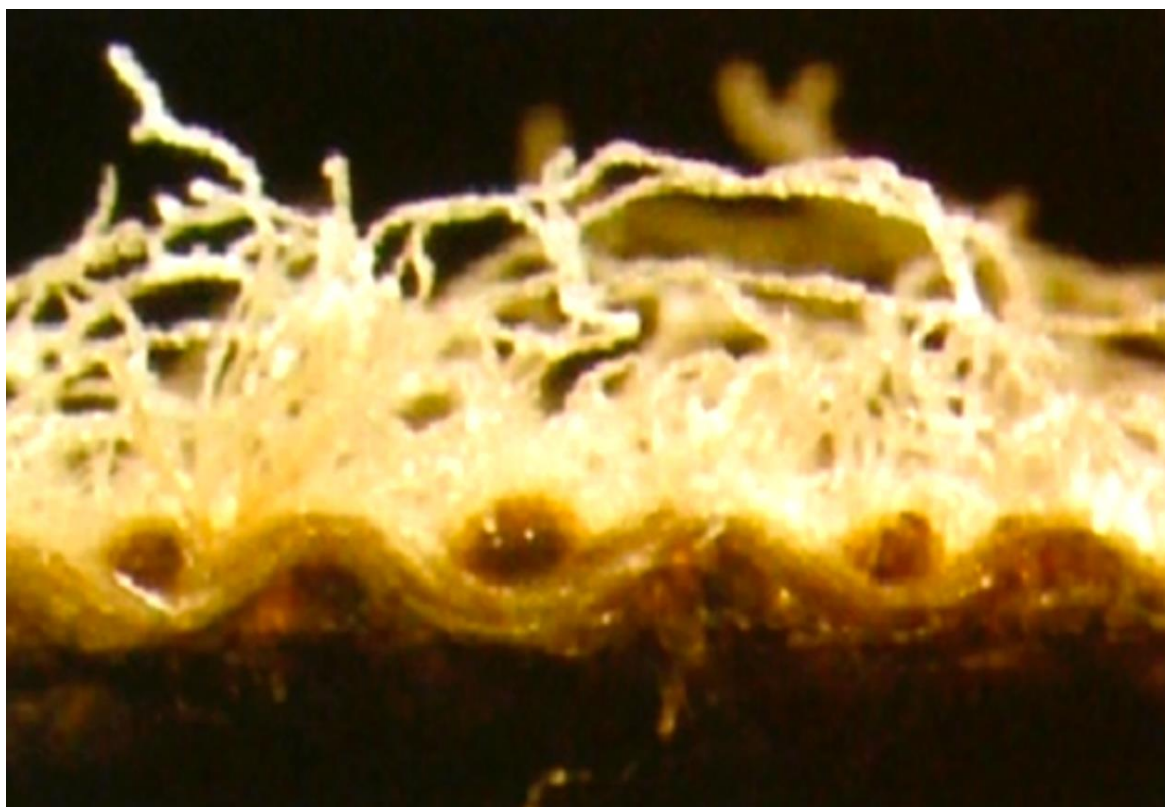


FIG.31-32 Visione dall'alto e sezione della da rifodero che mostra la disposizione filiforme dell'adesivo Plectol B 500 sulle fibre sollevate del lino

