



ISTITUTO VENETO PER I BENI CULTURALI

CORSO PER TECNICO DEL RESTAURO
DI BENI CULTURALI

CORSO CODICE 463-0003-654-2024
DDR 1181 del 16/09/2024

***UN FRAMMENTO DI NEOGOTICO:
RESTAURO DEL ROSONE DI PALAZZO CAVALLI-FRANCHETTI***

Giulia Schettino

Relatore
Prof.ssa Federica Restiani

Correlatore
Prof.ssa Roberta Gasperini

Collaboratore
Prof. Tommaso Vita

ANNO FORMATIVO 2024/2025

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

Introduzione	3
1. Inquadramento storico di Palazzo Cavalli-Franchetti	5
I. Vicende del fabbricato: dall'edificazione all'Ottocento	6
II. Storia edilizia moderna: l'Ottocento di Meduna	10
III. Il nuovo Ottocento: gli interventi di Boito	14
IV. Epilogo novecentesco	18
2. Il rosone neogotico	20
I. Il manufatto come elemento erratico del Quattrocento	21
II. Il manufatto come prototipo decorativo dell'Ottocento	22
III. Il modello replicato: esemplari identici all'interno del palazzo	23
IV. Collocazione attuale del manufatto	25
3. Analisi dello stato di conservazione	28
I. Materiali costitutivi	28
i. Mappatura dei materiali costitutivi	30
ii. Documentazione fotografica generale del manufatto	31
II. Fattori e processi di degrado	32
i. Mappatura del degrado	34
ii. Documentazione fotografica delle forme di degrado presenti	36
4. Interventi di restauro conservativo	40
I. Pulitura	40
II. Puliture di rifinitura	45
III. Stuccature	46
IV. Protettivo	48
V. Prescrizioni conservative	49
i. Documentazione fotografica del manufatto al termine dell'intervento	51
Conclusioni	54
Bibliografia	
Sitografia	
Appendici	

Introduzione

Alla base di questa tesi vi è l'interesse di preservare e valorizzare oggetti che, a una prima occhiata superficiale, possono apparire marginali, quasi semplici elementi d'arredo ma che tuttavia racchiudono storie significative e testimonianze di passaggi storici, stilistici e ideologici che meritano di essere esplorati e raccontati. L'obiettivo di questo lavoro è inquadrare, contestualizzare ed infine esporre l'intervento di restauro effettuato su un elemento lapideo situato in un'area periferica del giardino del noto Palazzo Franchetti a Venezia.

Si tratta di un rosone di stile gotico, la cui apparente semplicità nasconde una serie di interrogativi riguardanti la sua attribuzione, interpretazione e storia evolutiva; questo manufatto, sebbene semplice, porta in sé un significato più ampio, testimoniando un'evoluzione stilistica e ideologica del panorama del restauro nazionale che ha guidato la sua progettazione ed, in seguito, la sua collocazione attuale.

Nei capitoli che seguono, si forniranno gli strumenti necessari per collocare questo manufatto nel suo contesto di appartenenza, presentando una cronistoria degli eventi e delle vicende che hanno caratterizzato il complesso architettonico di Palazzo Cavalli-Franchetti, con particolare attenzione alle dinamiche ottocentesche, periodo segnato da una complessità di dibattiti ideologici sul restauro, influenzati sia da correnti estere che da diverse scuole di pensiero nate nel panorama italiano, dando vita a un secolo di incoerenza operativa in cui il restauro stilistico prevale mentre la teoria del restauro si muove verso una direzione più conservativa.

L'intervento di restauro, per la sua natura essenziale e l'assenza di problematiche conservative ed operative, si configura più come un'azione di manutenzione che come una vera e propria campagna di ripristino dell'elemento lapideo e proprio per il fatto che esso è simbolo di una fase operativa il filo conduttore delle operazioni è stato quello di non rimuovere tracce ed elementi significativi che evocano la sua natura e la sua storia passata.

Il presente studio non si vuole limitare a dare rilievo a un oggetto apparentemente secondario, ma invita intrinsecamente alla riflessione invita intrinsecamente a riflettere sull'importanza di ciascun elemento, spesso sottovalutato, che testimonia il tessuto culturale della città.

1. Inquadramento storico di Palazzo Cavalli-Franchetti

Premessa

I paragrafi che seguono espongono: le vicende storiche, le fasi edilizie e le operazioni di adattamento, seguite poi da interventi di restauro stilistico che hanno interessato il fabbricato situato in San Vidal a Venezia, conducendolo alla configurazione e all'estetica attuale.

L'obiettivo è mostrare come il palazzo, inteso come entità architettonica e culturale, abbia rappresentato, e continui a rappresentare, un punto di riferimento, talvolta persino un modello esemplare, dello stile gotico fiorito veneziano del Quattrocento e come questo stile, nel tempo, si sia rivelato il motore ispiratore non solo del sentimento neogotico, ma anche di interventi più recenti che si potrebbero definire "neo-neogotici"¹.

La narrazione è articolata in parti distinte: in primo luogo ripercorre le vicende dalla fondazione dell'edificio fino alla fine del XVIII secolo, fase cui ricaviamo le informazioni da atti testamentari e censuari più che da effettivi documenti di cantiere, ed successivamente si concentra sugli interventi svolti nel corso del XIX secolo e sulle successive trasformazioni moderne e contemporanee. Questa suddivisione si fonda su un mutamento nell'approccio progettuale e nelle finalità degli interventi: si passa da una fase iniziale di adattamento e arricchimento degli spazi ad una stagione successiva orientata al restauro e alla riscoperta dello stile, ormai idealizzato, del gotico fiorito veneziano, che sfocia in interventi di immolazione stilistica finendo per alterare profondamente la natura originaria del palazzo.

¹ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.211

I. Vicende del fabbricato: dall'edificazione all'Ottocento

Sin dalla sua edificazione la residenza situata a San Vidal è stata al centro di numerose vicende legate a proprietà, compravendite, eredità e contenziosi, che si intrecciano strettamente con le trasformazioni architettoniche, sia interne che esterne. È quindi fondamentale tracciare una panoramica di questi eventi per comprendere i motivi che hanno determinato i continui cambiamenti nella distribuzione degli spazi e delle pertinenze del palazzo. Nel descrivere queste operazioni è importante sottolineare che lo scenario estetico e formale trattato in questo capitolo risulta difficilmente recuperabile per due principali ragioni: la scarsità di documentazione sulle operazioni edilizie e decorative e la sovrascrittura dell'apparato da parte degli interventi del XIX secolo. Le uniche fonti disponibili per questo periodo storico sono lasciti testamentari, denunce di redditi e passaggi di proprietà, dai quali si ricavano principalmente informazioni sulla disposizione e ripartizione degli spazi e degli oggetti d'arredo, mentre risultano scarse le indicazioni riguardo le opere edili di ristrutturazione e abbellimento degli spazi. Anche le fonti grafiche sono molto rare, principalmente a causa della posizione del palazzo: situato sul fronte interno della prima grande curva del Canal Grande, che lo rendeva meno visibile e di conseguenza meno documentato nelle vedute paesaggistiche del Quattrocento e Cinquecento, così come nelle campagne di fotografia urbana successive.

Collochiamo l'edificazione del primo apparato in un periodo cardinale dello sviluppo dell'identità architettonica di Venezia: un periodo tra la fine del Trecento e il primo Quattrocento, caratterizzato dall'affermazione dello stile gotico fiorito veneziano e portato avanti da figure di spicco come Bartolomeo Buon e Matteo Raverti, probabilmente ma non certamente coinvolti anche nella nascita del fabbricato in San Vidal data la tipica impostazione architettonica: i due piani nobili di uguale altezza caratterizzati da due splendide pentafore, quella inferiore con motivi ad archi intrecciati e quella superiore con un motivo di origine ravertesca, comparso anche nell'ultimo piano di Ca' Foscari².

L'attribuzione dell'edificazione del fabbricato si deve con tutta probabilità al ramo di San Vidal della famiglia Marcello che, come ricaviamo da un atto di vendita datato 1365, entra in possesso di un lotto di terreno in Santo Stefano che, ampliato ed esteso negli anni, ospiterà il palazzo dominicale affacciato sul Canal Grande all'epoca ancora identificato solo come "una casa coperta e discoperta posta nella contrada di S. Vidal" che verrà successivamente ripensata e riletta in funzione dell'aggiornamento estetico del volto del Canal grande e in generale della Venezia moderna³.

La presenza di questa famiglia si dimostra particolarmente duratura: ancora nel 1473, un secolo dopo, la ritroviamo coinvolta in una disputa con i proprietari dello squero adiacente riguardo alla costruzione di un muro confinante con la loro proprietà⁴; questo episodio testimonia la volontà della famiglia Marcello di espandere i propri possedimenti e l'interesse concreto nella realizzazione di un edificio di rilievo.

² E.Arslan, *Venezia Gotica, L'architettura civile*, Milano, 1986, pp.246-248

³ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.57

⁴ Conflitto con la famiglia Mocenigo - G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.32

Il palazzo ha da sempre goduto di una notevole fortuna critica fin dalla sua costruzione quando si distinse per l'adozione di un linguaggio architettonico innovativo, quello del gotico fiorito veneziano, che si separava nettamente dall'estetica del gotico tedesco e francese, molto diffuse a Venezia nel periodo. Sebbene non esistano fonti letterarie che lo descrivano esplicitamente, se non in modo marginale quando messo a confronto con altre fabbriche coeve e del medesimo stile⁵ o in un trattato computazionale di Cicognara-Diedo-Selve quando ormai l'edificio aveva già subito modifiche stilistiche e strutturali, il palazzo è sempre stato riconosciuto come uno dei maggiori rappresentanti di questo nuovo stile architettonico.

Stilisticamente il palazzo si doveva presentare come un emblema del gotico fiorito, con una facciata dalle proporzioni pressoché quadrate suddivisa idealmente in nove riquadri che con ogni probabilità riflettevano la struttura interna impostata attorno a un grande vano centrale passante presente su tutti e tre i piani da cui si articolavano gli altri ambienti minori della tenuta, un'impostazione tipica delle residenze lagunari e che lascia presupporre l'esistenza di un disegno unitario e, soprattutto, di un vero e proprio progetto architettonico che teneva conto in modo coerente dell'intervento delle diverse maestranze coinvolte nella realizzazione sia dell'apparato strutturale che di quello decorativo. "L'equilibrio monumentale, la sicurezza delle soluzioni architettoniche, la ricchezza e la complessità di disegno del Cavalli hanno pochi paragoni in tutta l'edilizia gotica civile veneziana" così lo descrive efficacemente Romanelli riferendosi all'unitarietà e all'armonia di quello che doveva essere l'aspetto estetico originario⁶.

All'inizio del secolo successivo la situazione interna cambia: ci troviamo davanti ad un duplice assetto proprietario, frutto del matrimonio tra una figlia della famiglia Marcello e un esponente della famiglia Gussoni; alla prematura morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1514, le disposizioni testamentarie assegnano un terzo della residenza alla moglie vedova e ai figli e i restanti due terzi ad altri esponenti della famiglia Gussoni. Tuttavia in questa fase non si registrano ancora interventi strutturali significativi sull'originaria impostazione architettonica degli spazi, questi arriveranno pochi anni più tardi, quando l'erede Gussoni-Marcello acquisterà parte della proprietà dagli altri familiari e manifesterà l'intenzione di creare due unità abitative ben distinte⁷: al primo piano i Marcello e al secondo i Gussoni. Nasce così una configurazione del palazzo caratterizzata da due ingressi separati e una conseguente riorganizzazione degli spazi interni pensata per rispondere alle esigenze abitative dei due nuclei familiari; è questo l'inizio di una lunga stagione di divisioni e ripartizioni interne del fabbricato che tornerà unitariamente nelle mani di uno stesso proprietario solo alla metà del XIX secolo.

Qualche decennio più tardi però, inspiegabilmente, il ramo della famiglia Marcello abbandona la sua porzione di

⁵ P.Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia: dal medio evo sino ai nostri giorni*, Venezia, 1847 - F.Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia 1856 - P.Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893

⁶ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.67

⁷ Compravendita che avviene nel 1531 in cui viene specificata la divisione interna degli spazi dei due proprietari specificando l'esistenza di due ingressi differenziati e dell'esistenza del giardino condiviso - G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.32

palazzo, che viene acquistata, nel 1569, da Marino Cavalli, le cui intenzioni sono quelle di avviare una nuova stagione di interventi volti a consolidare la divisione degli spazi interni per garantire la privacy e l'autonomia di entrambi i nuclei familiari, ma sfortunatamente verrà a morte pochi anni dopo, nel 1573, lasciando un testamento in cui esprime con fermezza la volontà che la propria famiglia mantenga salde le radici nella residenza "da statio"⁸ appena acquisita, da lui considerata non solo un simbolo di affermazione personale ma anche un segno tangibile del prestigio sociale raggiunto dalla famiglia nel contesto veneziano. Nel corso delle generazioni infatti i discendenti di Marino si impegnano a ricoprire ruoli importanti nella società e nella politica nazionale ed estera e "la casa di San Vidal continua a comparire nelle rilevazioni censuarie, nelle disposizioni testamentali, negli inventari dei beni della famiglia: essa è, sotto tutti i punti di vista, il centro della vita dei Cavalli a Venezia"⁹.

Le famiglie conviventi Cavalli e Gussoni si trovano presto però in competizione per affermare il proprio prestigio nel contesto veneziano, una rivalità da cui esce vincitore il ramo dei Cavalli, tanto che la residenza, negli anni successivi e fino al Seicento, viene comunemente identificata come Ca' Cavalli.

Tuttavia, sul piano pratico, i rapporti tra le due casate assumono un tono più collaborativo: in diverse occasioni infatti contribuiscono congiuntamente alle spese per interventi di manutenzione dell'edificio o in casi straordinari come all'alba del XVII secolo, quando un incendio colpì la dimora ed entrambe le famiglie investirono risorse per la riparazione dei danni, e con l'occasione di rafforzare le partizioni architettoniche interne. È proprio attraverso queste opere che, in questo secolo, si delinea la complessa realtà edilizia che verrà successivamente affidata agli interventi progettuali di Meduna e Boito.

In questo periodo si assiste a due sviluppi nettamente divergenti nelle dinamiche delle due famiglie: per quanto riguarda i Cavalli, l'espansione del nucleo familiare comporta la necessità di acquisire nuove residenze distribuite inizialmente solo vicino alla residenza principale e successivamente in tutta la regione, segnando una fase di generale prosperità. Tale crescita non è esente da tensioni interne tra i membri della famiglia che rendono necessari continui accordi legali per la suddivisione delle proprietà e dei proventi commerciali. Nonostante queste frizioni, l'ultima *redecima* del 1740 testimonia l'estensione del patrimonio familiare registrando oltre venticinque pagine di beni immobiliari distribuiti in tutto il Veneto e in cima all'elenco figura ancora la storica "casa dominical in contrà a S. Vidal"¹⁰, simbolo della continuità e del prestigio della famiglia.

Contemporaneamente la famiglia Gussoni sembra invece aver rinunciato alla residenza nel palazzo gotico, senza però rinunciare alla proprietà, tale dinamica è attestata nella *redecima* del 1661, in cui viene registrato un contratto di affitto a loro favore, una condizione che si conferma anche nelle successive rilevazioni catastali del 1711 e del 1740 e che continua ad essere documentata anche negli anni Ottanta del secolo. Questo suggerisce che i Gussoni non intendessero alienare il bene, ma piuttosto abbiano scelto di trasferire la propria residenza altrove forse per

⁸ Detta anche "casa da stazio", è un tipo specifico di edificio veneziano, una residenza che aveva anche funzioni commerciali, un microcosmo dove vita quotidiana e attività lavorative si intrecciano - <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti> (2025)

⁹ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal, Venezia, 1990, p.41*

¹⁰ *Ibidem, p.43*

impossibilità, o mancata volontà, di competere con l'ascesa più rapida e solida della famiglia Cavalli nel contesto socio-economico veneziano¹¹.

È significativo osservare come, alla fine del XVIII secolo, la porzione di palazzo rimasta di proprietà della famiglia Gussoni, ovvero "il secondo piano (...) una parte del piano terreno, ammezzati, e tutto il piano de' camerini, e soffitta, con ogni relativo accessorio"¹², corrisponda ancora fedelmente alla sezione assegnata loro nel contratto del 1569, anche se, nonostante tale fedeltà, si registra una nuova suddivisione interna che frammenta ulteriormente lo spazio in due unità distinte. Ha così inizio una nuova fase di riorganizzazione degli spazi interni che porta alla coabitazione non più di due, ma di tre nuclei familiari, riflettendo una trasformazione più ampia nella gestione degli spazi domestici e nei rapporti interni tra i proprietari.

In questi anni quindi le modifiche all'apparato interno si susseguono senza soluzione di continuità al punto da rendere irricognoscibile e introvabile la conformazione originaria; i numerosi adattamenti abitativi intervenuti nel tempo hanno profondamente alterato la struttura, tanto che nemmeno il salone principale al pian terreno viene risparmiato: da una data non ben definita risulta suddiviso in due ambienti distinti, perde completamente l'impatto scenografico e l'accoglienza che lo avevano caratterizzato per diversi secoli, snaturando quindi l'assetto tipico dell'edilizia civile veneziana in favore di un'impostazione puramente residenziale. Sebbene il muro divisorio venga demolito nell'Ottocento per volontà del duca Franchetti, l'armonia e l'equilibrio dell'assetto originario di tutto l'apparato non saranno mai più recuperati.

¹¹ G. Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.44

¹² *Ibidem*, p.46

II. Storia edilizia moderna: l'Ottocento di Meduna

Le vicende ottocentesche rivestono un ruolo fondamentale nella comprensione dell'attuale configurazione del palazzo poiché gran parte degli interventi compiuti sono ancora oggi visibili e riconoscibili. Il palazzo alla fine dei secoli di vicende patrimoniali, ereditarie, di alleanza e divisione si consegna al nuovo secolo come una fabbrica bisognosa di cure che accusa il passare del tempo nei suoi materiali costitutivi e nei suoi degradi.

Nel 1805, grazie a una serie articolata di trattative e transazioni, il ramo della famiglia Minio-Gussoni riuscì a riunificare tutti gli spazi sotto un unico proprietario dopo un distacco che durava da tre secoli; tale consolidamento venne ufficialmente confermato nei registri catastali napoleonici del 1808¹³. Successivamente, il palazzo attraversò una brevissima fase di divisione per motivi ereditari che si concluse nel 1844, quando la proprietà venne acquisita interamente dall'arciduca Federico d'Austria, segnando così il termine delle complesse vicissitudini patrimoniali che avevano caratterizzato il palazzo per secoli.

L'arciduca avviò immediatamente lavori di riunificazione e riarmonizzazione degli spazi interni del palazzo, concentrandosi in particolare sui piani superiori, che avevano subito i maggiori stravolgimenti, e sull'atrio al pian terreno, dove vennero riscoperte antiche arcate e colonnine precedentemente celate dalla parete divisoria eretta nel XVI secolo.

È proprio in questo contesto di rinnovamento e riscoperta che inizia ad emergere la figura di Giambattista Meduna, il quale fu coinvolto nella stesura del "Preventivo della spesa che approssimativamente sarà per occorrere nel caso di dover rimettere nello stato primitivo la parte del Palazzo fu Cavalli di proprietà Giustinian", un documento richiesto dall'arciduca per determinare il costo delle operazioni necessarie a riportare alla sua configurazione originaria gli ambienti dell'immobile¹⁴.

Nonostante le intenzioni di restauro l'arciduca sembrava non voler intervenire sulla configurazione linguistica e stilistica dell'edificio preferendo invece conservare l'aspetto precedente, infatti l'autore Gian Jacopo Fontana, a metà del secolo, descrive il palazzo come sostanzialmente fedele a sé stesso nelle sue linee esterne¹⁵.

Parallelamente si avviò un processo di riarredamento degli interni mirato ad adeguare gli ambienti alle nuove esigenze funzionali dettate dal cambiamento degli stili di vita dei patrizi veneziani fortemente influenzato dallo spirito che si stava diffondendo in tutta Europa, che qui in particolare si manifestò sotto l'influenza del *Biedermeier*¹⁶, un movimento che, pur rimanendo legato ai canoni dell'architettura classica prediligeva linee più

¹³ Archivio di Stato di Venezia, *Catasto Napoleonico, Sommarione Venezia*, reg.1, c.63

¹⁴ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.94

¹⁵ G.J.Fontana, *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri descritti quali monumenti d'arte e di storia*, Venezia, 1865, p.178-179

¹⁶ "Stile emerso in Europa, principalmente in Germania e Austria, all'inizio del XIX secolo, durante il periodo compreso tra la fine delle guerre napoleoniche nel 1815 e l'inizio delle rivoluzioni del 1848, e rappresenta di fatto il trionfo della nuova classe dominante della società dell'epoca: la borghesia. Si sviluppò come reazione alla sfarzosità e all'eccessiva decorazione del periodo neoclassico e si caratterizza per la sua semplicità, sobrietà ed eleganza, con un focus sulla funzionalità e sul comfort. Gli arredi Biedermeier sono noti per le loro linee pulite, le forme semplici e l'utilizzo di materiali naturali, come il legno di noce, ciliegio e mogano." da

semplici e una maggiore funzionalità nell'arredamento.

Federico d'Austria è stato quindi l'iniziatore di un processo di recupero che purtroppo però non riuscì a completare a causa del suo decesso avvenuto nel 1847; fu tuttavia il Conte Enrico di Chambord a subentrare e proseguire, almeno inizialmente, nella medesima direzione, ricalcano l'uso e l'organizzazione degli spazi impostata dall'arciduca austriaco e ampliando anche la proprietà con l'acquisto, nel 1857, del quadrante catastale dello squero adiacente e iniziando pochi anni dopo i lavori di demolizione dell'attività per ampliare il giardino del palazzo¹⁷.

La figura di Enrico V di Borbone, Henri Charles Ferdinand Marie Dieudonné d'Artois, conte di Chambord, porta con sé un peso politico non indifferente¹⁸ ed uno stile di vita influenzato dalle corti francesi che poco si sposava con gli ideali sobri di Federico; infatti si deve a questa stagione francese "l'aggiornamento linguistico dell'edificio, la sua organizzazione complessiva, la sua piena dotazione funzionale moderna, il suo nuovo e radicalmente riformato rapporto con il contesto", che avvenne in un periodo di certo non breve e che vede il coinvolgimento, non solo come gestore delle risorse ma anche come architetto attivo, di Giambattista Meduna, "che dei desideri della corte di Enrico fu l'interprete e il traduttore"¹⁹.

Il contatto tra le due figure avvenne fin dagli accordi per l'acquisto della residenza veneziana, quando Meduna fu incaricato di eseguire la perizia per stabilire il valore dell'immobile e dei beni mobili in esso contenuti, tuttavia nonostante il tempestivo insediamento dell'*entourage* del conte, si dovrà aspettare la conclusione dei moti del '48, che vedevano il nobile fuggire nella sua tenuta in Austria e l'architetto coinvolto come ingegnere nella opera per la difesa di Venezia, per l'avvio di una solida e duratura collaborazione tra i due.

A metà del secolo quindi Giambattista Meduna ritorna sulla scena architettonica veneziana riprendendo il suo impegno nel restauro degli edifici gotici, non solo avviando i lavori di al Palazzo Cavalli, ma portando avanti interventi su Ca' d'Oro, Palazzo Giovanelli e San Marco²⁰. In queste operazioni Meduna risulta molto più coinvolto nei cantieri piuttosto che nell'elaborazione teorica e didattica di documentazione specifica, motivo per cui non vi sono scritti sul suo lavoro ma principalmente disegni che testimoniano gli interventi e alcuni progetti.

Meduna passerà alla storia come l'architetto ridefinitore del volto moderno di Venezia, un progettista che si impone idealmente di non tradire i caratteri e il patrimonio della memoria dell'originale, ma che di fatto calca la mano e spinge alla formazione di un linguaggio quasi nuovo che indica e ridefinisce elementi appartenuti al gotico fiorito

<https://artrecup.info/2024/05/06/lo-stile-biedermeier-quando-nasce-caratteristiche/>

¹⁷ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, pp.113-117

¹⁸ Egli era, a tutti gli effetti, il legittimo sovrano di Francia, designato dal nonno, Carlo X di Francia, all'età di dieci anni come suo successore, ma non fu mai riconosciuto dal popolo come sovrano. Questo mancato riconoscimento lo condusse a una vita in esilio, lontano da un panorama politico turbolento segnato dai numerosi tentativi di restaurazione borbonica. La sua provenienza e la sua posizione lo ponevano in contrasto anche con un Regno d'Italia appena costituito, che guardava con diffidenza alle figure che incarnavano il potere monarchico, contribuendo ulteriormente alla sua marginalizzazione. Da

<https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-v-di-francia/>

¹⁹ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, pp.96-97

²⁰ *Ibidem*, pp.102-103

veneziani rendendoli emblematici di uno stile non reale, ma idealizzato.

Vedremo l'accadere di questo suo percorso filologico anche nelle operazioni intraprese a Palazzo Cavalli: inizialmente Meduna stila una lista dei lavori ritenuti "opportuni per la comodità nei vari usi, e conservazione del Palazzo"²¹, tra i quali comprende la definitiva cancellazione del multiplo assetto abitativo di stampo cinquecentesco, una serie di interventi di manutenzione ordinaria, ma anche il rifacimento di alcuni elementi come i gradini delle scale principali, i serramenti e l'intonaco dato che, come già segnalato, l'immobile non si trovava in uno stato di conservazione ottimale. Ma il complesso dei suoi interventi poi si amplia diramandosi in tre ordini di lavori: la complessiva riduzione degli ambienti e l'unificazione dell'immobile in quanto complesso abitativo unitario; l'omogeneizzazione linguistica e d'ornato secondo canoni idealizzati, la creazione del giardino sul Canal Grande a seguito della demolizione degli immobili paralleli al Cavalli e all'eliminazione dello *squero*.

Tutte iniziative che si possono ricostruire attraverso una serie di rilievi, studi e preventivi accorpati tra il 1848 e il 1860 che indicano le operazioni edilizie e decorative che hanno interessato l'immobile e il giardino e indirettamente hanno plasmato il paesaggio urbano nel quale contemporaneamente stava nascendo il primo Ponte della Carità²².

Le sue conoscenze in materia architettonica e la sua specializzazione e interesse verso il panorama architettonico del tre-quattrocento fanno sì che l'architetto sia in grado di produrre una serie di varianti risolutive per far fronte alle richieste della corte francese; propone due principali soluzioni, che mostrano in maniera differente la volontà di ampliamento degli spazi, e l'obiettivo di creare un grande impatto scenico e di interazione connettiva con il panorama veneziano.

In questi stessi progetti si inizia a notare anche l'approccio più contemporaneo di Meduna, in particolar modo nella volontà di mantenere, nonostante gli ampliamenti, una coerenza con gli assi spaziali dell'edificio, mantenendo una certa centralità e bilanciamento delle sale principali della casa; questi sono aspetti che in passato non sarebbero stati considerati e si accordano maggiormente con il pensiero architettonico del tardo neoclassicismo che intendeva preservare l'equilibrio del "già esistente".

Successivamente alle demolizioni del 1860, riguardanti lo *squero* e gli edifici accostati al palazzo, l'attenzione dell'architetto migra verso la sistemazione dell'equilibrio stilistico esterno del fabbricato, che prende una linea mimetico-interpretativa, rivelando una completa aderenza ai modelli del gotico quattrocentesco del fronte originale del Canal Grande, segno sì di una conoscenza dello stile veneziano, ma anche di uno studio mirato dei modelli costitutivi dello specifico edificio, quasi a voler anticipare il poco successivo pensiero del restauro filologico, che tuttavia poi muta nel tempo in un tema linguistico-architettonico proprio di Meduna, più in linea con il pensiero del restauro stilistico che stava prendendo piede e che diventa la sua firma nel panorama veneziano e italiano.

²¹ *Prospetto della spesa approssimativamente occorrente per alcune indispensabili riduzioni da eseguirsi in questo palazzo*, Fondo Dolcetti, Biblioteca del Museo Correr

²² G. Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, pp.99

Pur non essendo oggetto di critica alle sue conoscenze storiche e stilistiche, l'opera di Meduna, come quella di molti altri del periodo impegnati nel restauro *in stile*, solleva inevitabilmente una questione etica e critica: quella della correttezza degli interventi rispetto all'oggetto originale e alla riconoscibilità delle operazioni effettuate. Questo problema, che riguarda il delicato equilibrio tra conservazione, reintegro e innovazione, resta un tema centrale nel campo del restauro, ma in questo caso, a sottolineare e rafforzare le qualità dell'approccio meduniano, nonché il suo pensiero progettuale, saranno in seguito i contributi teorici e pratici dell'erede diretto delle sue operazioni al Palazzo Cavalli, divenuto Franchetti: Camillo Boito.

III. Il nuovo Ottocento: gli interventi di Boito

A seguito degli interventi compiuti sin ora sotto la regia dell'architetto Giambattista Meduna il palazzo ci giunge come un fabbricato nuovamente coeso, contraddistinto dai tipici saloni passanti con stanze minori ai lati tipici di un'impostazione civile veneziana e con un'estetica esterna unitaria, anche se non completamente originale.

L'incombere della terza guerra d'indipendenza e la cessione del Veneto al Regno d'Italia nel 1866 spezzarono definitivamente il legame tra Chambord e Venezia, dato che la crescente pressione della nuova realtà politica era diventata insostenibile, dagli anni '70 del 1800 non metterà più piede in laguna e si stabilirà nella sua tenuta di Frohsdorf in Austria lasciando la residenza in San Vidal pressoché vuota.

L'ultimo atto indiretto della presenza del conte di Chambord a Venezia è un lungo epilogo contrassegnato dalla volontà di vendere i suoi possedimenti, che comprendevano non solo palazzo Cavalli ma tutti i possedimenti che negli anni erano entrati in possesso della casata dei Borbone, queste vicende contrattuali giungono al termine più di un decennio dopo, nel gennaio del 1878, con la vendita ai Franchetti²³. In tutti questi anni di incertezze il palazzo rimane comunque seguito dalle cure manutentorie, seppur malapena sufficienti, di Meduna e Giovanni Battista Lantana, l'avvocato incaricato della vendita degli immobili e della gestione finanziaria dei francesi.

Il Palazzo, ora sotto la gestione del barone Raimondo Franchetti, rimarrà nelle mani di questa stessa famiglia fino al 1922, quando la vedova Franchetti lo cederà all'Istituto Federale di Credito per il Risorgimento delle Venezie²⁴, occasione in cui l'immobile viene descritto da una perizia anonima come disabitato e abbandonato da alcuni anni. Tuttavia, nel corso di questi decenni, specialmente negli anni '80 dell'Ottocento, l'edificio assume la sua configurazione attuale subendo un'importante riscrittura del suo apparato architettonico che include interventi sul fronte del giardino, adattato stilisticamente alla facciata sul Canal Grande, rimaneggiamento dell'intero corpo di fabbrica della corte, ammodernamento del piano terreno e del giardino e infine la realizzazione del nuovo scalone monumentale, lasciando però intoccati gli ambienti dei piani superiori.

Un articolo del Rinnovamento del giugno 1878 fa intendere come, già dalle prime fasi, ci fosse un enorme slancio verso le operazioni di sistemazione del palazzo appena acquistato. Le descrizioni del periodo evidenziano come questi lavori proseguissero con un rigore operativo e un'efficienza tale da essere considerati un esempio di metodo per la città di Venezia:

“Complessivamente in quei lavori sono impiegati circa trecento operai e l'opera procede con una solerzia che a Venezia è purtroppo pressoché ignorata. Trattasi di ricostruire architettonicamente, seguendo il modello della magnifica facciata sul Canal Grande”²⁵

²³ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.132

²⁴ *Ibidem*, p.139

²⁵ *Il Rinnovamento*, n. 174, giugno 1878, Venezia

Le opere condotte sotto la gestione del barone Franchetti vengono inserite dalla Gazzetta di Venezia all'interno di due appendici pubblicate nel 1880, che documentano tanto le operazioni già terminate quanto quelle ancora in corso. Si tratta di un articolo particolarmente significativo in cui vengono descritte con perizia le trasformazioni in atto all'interno del Palazzo e, anche se lo stesso autore si dichiara non competente nell'ambito artistico, elogia non solo la qualità e la rapidità con cui i lavori vengono eseguiti, ma sottolinea come le operazioni si stiano svolgendo nel pieno rispetto dell'edificio e della sua storia:

“Un’opera d’arte grandiosa, pensata e condotta a termine con religioso amore artistico. (...) Grandiosità e correttezza linguistica paiono governare le intenzioni di lavoro del barone e dei suoi collaboratori. (...) Il criterio generale direttivo (...) fu quello di serbare all’edificio, malgrado ogni innovazione e ogni abbellimento, tutto il suo vero carattere di edificio medievale”²⁶

In questo contesto, Boito non riveste ancora un ruolo centrale. I lavori relativi a questa nuova, e ultima, fase di trasformazioni del palazzo vengono infatti avviati in maniera incerta sotto la direzione architettonica e ingegneristica di Girolamo Manetti, mentre l'apparato ornamentale è affidato al decoratore Carlo Matscheg. Fin dall'inizio, si evidenziano delle sostanziali differenze rispetto alla precedente stagione operativa: l'approccio adottato appare decisamente meno filologico e più orientato a una visione stilistica, improntata all'imitazione di un ideale formale piuttosto che alla valorizzazione dell'unicità storica e architettonica dell'edificio; la celerità nei tempi di realizzazione dei cantieri; ma soprattutto la portata e l'impatto degli interventi stessi, finalizzati a conferire all'edificio una forma definitiva e unitaria, anche a costo di incorrere in operazioni di carattere potenzialmente falsificatorio.

L'ideologico passaggio tra le operazioni dell'Ottocento di Meduna e quelle del nuovo Ottocento di Boito avviene sul fronte occidentale, il primo cantiere ad essere avviato:

“Questa fronte conosce un aggiornamento in senso pittoresco e in funzione di una articolazione della superficie muraria giocando sui poggiosi e sull'introduzione di brani e citazioni in materiali diversi che intendono attenuare l'effetto di eccessivo rigore e di austera monotonia della primitiva redazione”²⁷

In un momento immediatamente successivo all'avvio dei lavori, Boito prende in mano la direzione dell'intera opera, cercando di integrare i progetti di Manetti e Matscheg con le proprie idee, in un'ottica di massima coesione e unità progettuale, un passaggio facilmente ricostruibile attraverso i numerosi disegni conservati al Museo Correr²⁸. Tra i numerosi interventi realizzati, due si distinguono come quelli che trasformano in modo più significativo la natura originaria del fabbricato: il primo riguarda il consistente rimaneggiamento, della porzione dell'edificio che si

²⁶ “Palazzo Gussoni-Cavalli (a San Vitale) ora Franchetti”, *Gazzetta di Venezia*, n.341 e 342, 22-23 dicembre 1880, appendici; attraverso Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archivio digitale.

²⁷ G. Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.142

²⁸ Biblioteca del Museo Correr, *Carte Dolcetti*

estende verso Campo Santo Stefano, di cui praticamente viene mantenuta solo la planimetria, mentre il secondo è rappresentato dall'imponente scalone monumentale. Entrambi gli interventi mettono in evidenza l'intento di coniugare l'imitazione con l'innovazione, tipico dei progetti stilistici di matrice boitiana, in particolare, il nuovo corpo di fabbrica, contraddistinto da ampie arcate e da grandi finestroni in ferro battuto, riprende ma al contempo accentua le forme preesistenti nel palazzo, mentre lo scalone monumentale, completato nell'86, emerge come un simbolo tangibile dell'ecllettismo imitativo e punto di arrivo della progettazione boitiana.

Nel corso dell'intervento boitiano, anche il fronte d'acqua subì modifiche significative, inizialmente l'intento era esclusivamente quello di risolvere le problematiche strutturali, attraverso un'operazione di smontaggio e rafforzamento della muratura, finalizzata a ridurre lo sbilanciamento della costruzione. Tuttavia, ben presto si aggiunsero considerazioni di carattere estetico, che portarono a interventi ancora oggi oggetto di critiche, ovvero il rimaneggiamento degli elementi che Boito definisce "superfetazioni": la rimozione dell'abbaino superiore, di probabile origine seicentesca, considerato un sovraccarico per la struttura; la riduzione del poggiolo del primo piano nobile, limitato a sole tre aperture, con il resto sostituito da balaustre gotiche di nuova fattura; la completa eliminazione del poggiolo del secondo piano nobile.

Tutto questo finì per compromettere l'originaria armonia della facciata, restituendo, a fine cantiere, un volto rinnovato, simile ma alterato, di quello che un tempo costituiva un affaccio caratteristico sul Canal Grande.

Non si può ignorare, inoltre, l'insieme di arricchimenti decorativi introdotti durante questa fase di interventi: aggiunta di stemmi, arabeschi lapidei, nuove intonacature e elementi marmorei che richiamano "una sorta di horror vacui, e quindi di incertezza e indefinitezza del partito decorativo nel suo complesso" tale da cancellare le tracce di una storia di successioni decorative, sovrapponendo un velo di falso storico all'interno del complesso²⁹.

Palazzo Cavalli-Franchetti si configura, quindi, verso la fine del XIX secolo, come un esempio emblematico del restauro stilistico che si andava affermando in tutta la penisola e che voleva, a sua maniera, essere portatore di un sentimento nazionalista di ripresa morale del medioevo dei comuni, ma che si sarebbe gradualmente esaurito e avrebbe fatto un passo indietro solo dopo la Prima Guerra, in seguito alla quale si affermò una visione del restauro più orientata alla creazione di una teoria unitaria nazionale. Questo cambiamento coincise con l'affinamento dei metodi di ricerca storica e l'adozione di una più rigorosa analisi delle fonti, che portarono a una visione del restauro meno ideologica e più attenta alla conservazione integrale del patrimonio architettonico e artistico, rispettandone le stratificazioni storiche e il suo sviluppo nel tempo.

All'interno invece lo spirito trainante delle operazioni è un'altro, più incentrato sulle comodità degli spazi, la raffinatezza degli ambienti e l'affermazione di uno status sociale intrinseco degli spazi del palazzo. Il protagonista qui è Carlo Matscheg, maestro decoratore e arredatore del quale si conservano un sacco di disegni, acquerelli e note che ci aiutano a comprendere il *fil rouge* trainante degli ambienti. L'intervento di questi anni si limita all'arrangiamento del pianterreno mentre il resto del palazzo permane nella condizione di inabitabilità che sarà in seguito segnalata dalla perizia degli anni '20 del novecento, e coinvolge soprattutto il grande androne al pian

²⁹ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal, Venezia, 1990, pp.146-149*

terreno, che vede rinnovarsi il suo apparato pavimentale con piastrelle marmoree di forma chiaramente di natura neogotica e viene arricchito con nuova boiserie lignea, disegni ed intarsi parietali e nuovo mobilio lavorato.

Oltre a questo, altri ambienti del palazzo furono oggetto di rinnovamento durante l'intervento boitano, tra cui gli appartamenti privati del barone e della baronessa, nonché i locali più frequentemente utilizzati in occasioni ufficiali o per ricevere ospiti. Tuttavia, in questi casi, l'intervento non fu un completo stravolgimento delle superfici, ma piuttosto una ristrutturazione finalizzata ad adattare gli spazi al gusto contemporaneo, principalmente fu un aggiornamento degli apparati decorativi che rispecchiavano le tendenze dell'epoca.

Nell'androne prevale il principio d'un *maître à penser* dello stile ormai sia gotico che neogotico del palazzo, mentre negli spazi privati il decoratore opera più liberamente, con un linguaggio sensibilmente più moderno adattato ai committenti, ne sono un esempio il salottino del barone interamente realizzato in noce, la sala da biliardo decorata in pieno stile rinascimentale³⁰.

Alcuni degli elementi, che vengono descritti nell'articolo della Gazzetta di Venezia 1880³¹, oggi non sono sopravvissuti, tra questi anche le decorazioni pittoriche presenti probabilmente nella totalità della superficie parietale, ma alcuni acquerelli di Matscheg ci consentono di ricostruire la complessiva magnificenza dell'androne prima delle manomissioni novecentesche.

Alcuni degli elementi, di cui si conosce l'esistenza solo attraverso le appendici della Gazzetta di Venezia del 1880, non sono sopravvissuti fino ai giorni nostri, tra questi: diversi elementi di arredo e le decorazioni pittoriche che probabilmente ricoprivano l'intera superficie parietale, che sono stati perduti nel corso dei successivi rimaneggiamenti novecenteschi. Tuttavia, grazie ad alcuni acquerelli di Matscheg, è ancora possibile ricostruire l'aspetto originario e l'imponenza dell'androne prima delle manomissioni, offrendo l'immagine di un ambiente che, purtroppo, oggi è solo in parte fruibile nella sua versione ultimata.

È in questo stesso periodo che anche l'area del giardino si delinea nella sua forma attuale, circondando tutti i lati possibili, andando a ridefinire l'affaccio e l'ingresso del palazzo su campo Santo Stefano anche grazie alla realizzazione delle inferriate e dei cancelli in stile pre-liberty che delincono i confini della proprietà.

È in questo stesso periodo che anche l'area del giardino prende la sua configurazione attuale, circondando il palazzo su tutti i lati disponibili e ridefinendo l'affaccio su Campo Santo Stefano e il rapporto tra l'edificio e lo spazio pubblico circostante. La realizzazione di inferriate e cancelli in uno stile definibile quasi pre-liberty tracciano con precisione i confini della proprietà, conferendo al giardino una dimensione più privata e coerente con le operazioni di rinnovamento che stanno volgendo ora al termine.

³⁰ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990, p.162

³¹ "Palazzo Gussoni-Cavalli (a San Vitale) ora Franchetti", *Gazzetta di Venezia*, n.341 e 342, 22-23 dicembre 1880, appendici; attraverso Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archivio digitale.

IV. Epilogo novecentesco

Durante i decenni di appartenenza alla famiglia Franchetti il palazzo fu oggetto di numerosi interventi che ne hanno determinato la conformazione oggi a noi familiare. Tuttavia la prematura morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1905, impedì il completamento dell'intero programma di interventi e condusse all'inevitabile cessione dell'immobile, nel 1922, all'Istituto Federale di Credito per il Risorgimento delle Venezie.

A questa compravendita è associata la già citata perizia ingegneristica dalla quale si ricava una stima dello stato dell'immobile: mentre "tutto il piano terra è in condizioni da poter essere usato ai fini dell'abitabilità dell'edificio", i piani superiori risultano "in condizioni di abbandono" e necessitano di urgenti interventi di recupero³².

In seguito a tale acquisizione si diede avvio ad un'ulteriore serie di lavori di sistemazione degli ambienti, talmente concentrati da essere dichiarati conclusi già due anni dopo ma che, nonostante la rapidità, cancellarono definitivamente le ultime tracce superstiti dell'originario assetto quattrocentesco, compromettendo irrimediabilmente la possibilità di una lettura filologica delle fasi dell'edificio.

I lavori, finalizzati al ripristino dell'agibilità degli ambienti abbandonati, furono molto invasivi, andando ad intervenire su pareti, pavimenti, rinforzo delle strutture portanti con cemento e armature, fino alla realizzazione di una nuova scala "collocata quasi specularmente allo scalone boitiano e che attraversa l'edificio in tutto il suo sviluppo verticale"³³.

Queste ultime fasi operative si caratterizzano per uno spirito di *revival* stilistico, orientato ormai più verso un'imitazione formale dello stile, ormai eclettico, del palazzo più che verso la prosecuzione di un disegno teorico coerente con le precedenti campagne di intervento. Si tratta, infatti, di operazioni puramente estetiche, prive di un reale pensiero rivolto ai canoni architettonici. È una ripresa stilistica che può ormai essere definita a tutti gli effetti come *neo-neogotica*, espressione tardiva e decorativa di un linguaggio abbondantemente storicizzato e idealizzato. Nel terzo decennio del Novecento, Palazzo Cavalli-Franchetti raggiunge quella che possiamo considerare la sua configurazione contemporanea. L'edificio si presenta ormai come il risultato di una stratificazione continua di adattamenti, abbellimenti e trasformazioni, susseguirsi senza soluzione di continuità secondo i gusti e le esigenze delle diverse epoche.

Dopo di allora i pochi interventi eseguiti sull'immobile hanno avuto un carattere esclusivamente funzionale, limitandosi per lo più all'adeguamento tecnologico, a modesti consolidamenti strutturali e a interventi di conservazione mirati rispettosi della complessa eredità storica dell'edificio, che ne hanno garantito la fruibilità senza alterarne ulteriormente l'aspetto. Con ciò si chiude la lunga e articolata stagione di trasformazioni che ha condotto Palazzo Cavalli-Franchetti alla sua forma attuale, sintesi di secoli di storia, gusto e visioni architettoniche.

³² G. Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal, Venezia, 1990, p.205*

³³ *Ibidem, p.209*

2. Il rosone neogotico

Premessa

Definita la sequenza cronologica degli interventi costruttivi e analizzate le ragioni che hanno determinato ciascuna fase operativa del fabbricato, il presente capitolo si propone di avanzare un'ipotesi riguardo alla probabile provenienza del manufatto lapideo in esame. Si delineano due principali linee interpretative: la prima considera l'oggetto come un elemento erratico di matrice quattrocentesca, e dunque come uno dei pochi frammenti superstiti alle numerose vicende di adeguamento stilistico succedutesi nel tempo; la seconda lo identifica invece come una produzione ottocentesca, un prototipo di un elemento decorativo, realizzata nel contesto dei restauri in stile condotti inizialmente da Meduna e, successivamente, da Boito.

In entrambi i casi, il manufatto rappresenterebbe una testimonianza fisica di un passaggio operativo, non solo documentato attraverso progetti e disegni, ma materializzato in oggetto tangibile e reale, che si è conservato ed è sopravvissuto nel contesto della sua ubicazione nativa.

I. Il manufatto come elemento erratico del Quattrocento

La linea interpretativa che colloca il manufatto nel XV secolo risulta di complessa verifica, dal momento che le documentazioni relative al palazzo, come già evidenziato nel capitolo precedente, si rivelano piuttosto scarse, in particolar modo in merito alle fonti grafiche, ma genericamente perché l'edificio appare oggi come il risultato di una lunga serie di interventi che ne hanno progressivamente alterato l'assetto originario, rendendo di fatto impossibile una precisa collocazione spaziale e funzionale dell'elemento in esame.

Sotto il profilo stilistico, tuttavia, il motivo decorativo permette di avanzare alcune ipotesi: la presenza di elementi trilobati, insieme all'andamento archiacuto, lo inserisce chiaramente entro un linguaggio gotico, riconducibile al contesto veneziano del Quattrocento. Questi caratteri formali, seppur non sufficienti, offrono un punto di vista che contribuisce a collocare il manufatto nell'ampio panorama dell'architettura tardogotica della laguna.

A sostegno di questa ipotesi intervengono le documentazioni relative all'ultimo cantiere, avviato nel XXI secolo, durante il quale il rosone, oggi esposto all'esterno, fu rinvenuto e indicato come *spolia* del fabbricato originario³⁴.

Seguendo questa linea interpretativa, si può concludere che l'oggetto sia in qualche modo sopravvissuto ai grandi rimaneggiamenti ottocenteschi: esso poteva infatti trovarsi in un'area toccata dai restauri, della quale però si volle conservare un elemento originario, oppure risultare già allora un materiale di spoglio, riscoperto in occasione dei lavori e reimpiegato nel repertorio decorativo neogotico del XIX secolo, tema che sarà approfondito in seguito.



Rosone gotico originale del palazzo, conservato ora nel giardino.

Fig.01: Immagine e didascalia da G. Romanelli, "Dai Cavalli ai Franchetti. Un edificio «squisitamente elegante»", *Idee Progetti Restauri 1999-2009 Palazzo Loredan e Palazzo Cavalli Franchetti. L'Istituto Veneto nelle sue sedi*, Venezia, 2009 p.73

³⁴ G. Romanelli, "Dai Cavalli ai Franchetti. Un edificio «squisitamente elegante»", *Idee Progetti Restauri 1999-2009 Palazzo Loredan e Palazzo Cavalli Franchetti. L'Istituto Veneto nelle sue sedi*, Venezia, 2009 p.73

II. Il manufatto come prototipo decorativo dell'Ottocento

Questa ipotesi interpretativa non esclude la possibilità che all'interno dell'apparato decorativo del palazzo siano esistiti elementi originali analoghi, ma privilegia piuttosto la lettura del manufatto come creazione *ex novo*, concepita nell'ambito del restauro stilistico del salone passante. La forma stessa dell'elemento, infatti, pur richiamando caratteri riconducibili al gotico fiorito quattrocentesco, si distingue per un maggiore dinamismo visivo, un tratto progettuale che appare decisamente più moderno rispetto al linguaggio tardomedievale lagunare.

A rafforzare questa prospettiva contribuisce la documentazione grafica pervenutaci di Meduna, all'interno della quale compaiono elaborati che presentano motivi morfologicamente affini: indizi che sembrano ricondurre il manufatto a una precisa volontà progettuale ottocentesca, maturata nell'ambito del *revival* neogotico.

Il manufatto potrebbe dunque essere interpretato come un prototipo di un modello, che effettivamente ritroviamo oggi all'interno del palazzo. Il *ché* offrirebbe inoltre una spiegazione coerente alla peculiarità delle bucatore: nel rosone del giardino esse appaiono alterate, probabilmente a causa di uno strato di resina o di un processo naturale di degrado della pelle lapidea, mentre negli esemplari collocati all'interno si osserva una stesura uniforme di colorazione nera, finalizzata a simulare l'effetto di un foro passante. Si può dunque ipotizzare che l'esemplare collocato all'esterno sia stato utilizzato come test preliminare per sperimentare la resa della tecnica attualmente adottata, venendo in seguito scartato in quanto ritenuto non più idoneo. Lo scenario appena delineato porterebbe dunque a riconsiderare l'identificazione del manufatto come *spolia*, avanzata in occasione degli ultimi restauri, esso, infatti, sarebbe da considerarsi un oggetto ritenuto marginale al momento della sua realizzazione, ma che rappresenta invece la testimonianza di un processo operativo ugualmente meritevole di attenzione.

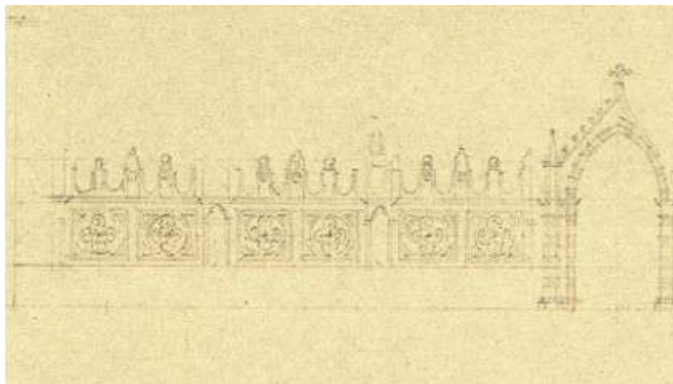
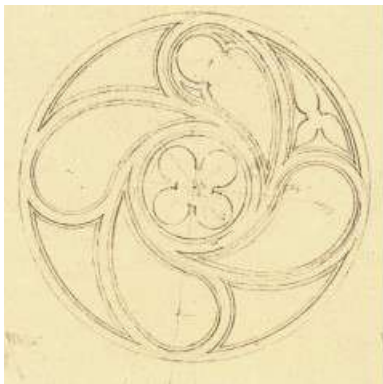


Fig.02,03: Modelli decorativi ideati da G.B.Meduna, Disegni a matita relativi alla mura e alla balaustra verso il Canale e verso campo S. Vidal con diverse ipotesi di decorazione. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, da G.Romanelli, Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal, Venezia, 1990, pp. 124 e 110

III. Il modello replicato: esemplari identici all'interno del palazzo

È particolarmente significativo, ai fini di entrambe le ipotesi di contestualizzazione presentate, evidenziare come il manufatto non rappresenti un *unicum* formale all'interno del complesso architettonico, ma che lo si ritrovi anche all'interno del palazzo, e più precisamente nell'androne principale al piano terra. In questo spazio, infatti, sono attualmente collocati altri nove esemplari, del tutto identici al manufatto esterno non solo sotto il profilo morfologico, ma anche per quanto riguarda le dimensioni e il materiale costitutivo.

Questa ripetizione formale contribuisce a rafforzare contemporaneamente entrambe le ipotesi: da un lato, potrebbe trattarsi dell'elemento originale quattrocentesco, ripreso e utilizzato, in un'ottica di restauro filologico, come modello di ispirazione per i rosoni collocati nell'androne; dall'altro, è plausibile che si tratti invece di un prototipo decorativo neogotico, realizzato *ex novo* come esempio espositivo, e poi, a progetto approvato, dimenticato in un magazzino del palazzo.

Resta comunque certo che i rosoni presenti nell'androne sono stati realizzati e collocati nel corso del XIX secolo; questo dato trova conferma nel confronto con le planimetrie del piano terreno risalenti a periodi precedenti al XIX secolo³⁵, che documentano una discrepanza rispetto all'attuale disposizione di alcune aperture, il che rende poco plausibile l'ipotesi che questi elementi potessero essere già in opera prima delle campagne di restauro ottocentesche.

Essi vengono inoltre menzionati e brevemente descritti in un'appendice della Gazzetta di Venezia del 1880, anche se non risulta chiaro se la loro realizzazione debba essere attribuita alla precedente e conclusa campagna progettuale condotta da Meduna, oppure se debbano essere ricondotti agli interventi successivi avviati da Boito e in corso in quegli anni:

*“All'ingiro dell'androne vi sono ben undici porte minori (...) inquadrate in marmo nembro-giallo e sormontate da un occhio grandioso con vaghe figure a traforo intrecciate. (...) Tutto quanto si trova nell'androne, dalle vetrate in quercia ai rivestimenti delle muraglie ai fanali, è perfettamente nello stile.”*³⁶

Al netto delle divergenze attributive, entrambe le ipotesi evidenziano un filo conduttore riconoscibile nella volontà di un approccio filologico da ambo gli architetti, iniziato con Meduna e successivamente ripreso, seppur con delle differenze, da Boito.

Un'ulteriore testimonianza è fornita dal decoratore Carlo Matscheg, una delle due figure, insieme all'architetto Girolamo Manetti, che avvia la stagione di lavori legata alla direzione di Boito; Matscheg realizza una serie di tavole ad acquerello di proposte per la decorazione del salone principale, in cui propone diverse soluzioni per arredi, boiserie, decorazioni murali e pavimentazione. In queste tavole compaiono chiaramente i rosoni posti sopra le

³⁵ G.Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990

³⁶ “Palazzo Gussoni-Cavalli (a San Vitale) ora Franchetti”, *Gazzetta di Venezia*, n.342, 23 dicembre 1880, appendici; attraverso Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archivio digitale.

porte, sebbene non sia possibile stabilire con certezza se si tratti della rappresentazione di elementi già in opera al momento della redazione dei disegni o se, al contrario, costituissero un elemento progettuale centrale ancora da realizzare.

Nel caso in cui si propenda per questa seconda ipotesi, sarebbe possibile individuare in un certo “P. Biondetti” la mano artigianale dietro la realizzazione degli intarsi, poiché il nome compare sotto la voce “Murature e Pietre da Taglio” in merito alle operazioni degli anni’80 nell’appendice della Gazzetta di Venezia³⁷.

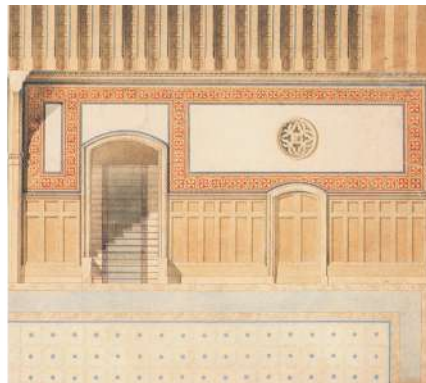
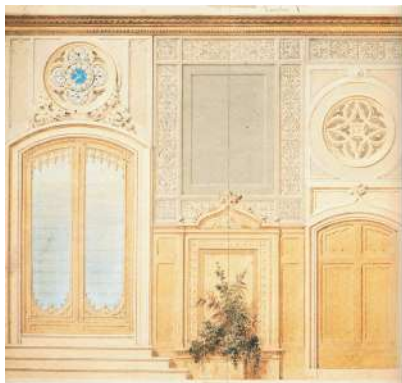


Fig.04,05: Acquerelli di C.Matscheg che rappresentano delle ipotesi ricostruttive per le decorazioni degli interni da G.Romanelli, Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal, Venezia, 1990, p.156



Fig.06,07: Esemplici in opera nell’attuale Sala del Portego del Palazzo, oggi adibita ad ambiente per conferenze, concerti e incontri, sotto la gestione dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti da <https://www.palazzofranchetti.it/> (2025)

³⁷ “Palazzo Gussoni-Cavalli (a San Vitale) ora Franchetti”, *Gazzetta di Venezia*, n.342, 23 dicembre 1880, appendici; attraverso Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archivio digitale.

IV. Collocazione attuale del manufatto

Attualmente il rosone trova la sua collocazione nell'angolo nord-occidentale del giardino del palazzo, adiacente al muro perimetrale e immerso in una cornice di vegetazione eterogenea, sostenuto da due blocchi non rifiniti in pietra d'Istria, verosimilmente materiali di reimpiego. È ben documentato come, fin dall'acquisizione dell'immobile da parte del conte di Chambord, si manifestò un forte interesse per la realizzazione di un'area verde, considerata dalla corte francese una carenza rilevante e affidata a Giambattista Meduna come intervento prioritario, quasi al pari delle stesse sistemazioni del fabbricato è altresì evidente come tale volontà tardò a concretizzarsi a causa delle complesse vicende legate all'acquisizione dello squero e delle abitazioni adiacenti al palazzo:

“Per Chambord Meduna (...) sviluppa una significativa massa di ipotesi progettuali e mette a segno un complesso d'interventi riconducibili a un triplice ordine di lavori: (...) attraverso spazi vari, coperti e scoperti, l'insieme dell'edificato giungeva ad affacciarsi su campo Santo Stefano; la omogenizzazione linguistica e di ornato con particolare attenzione alla fronte occidentale, oggetto di una accurata ricerca sulle possibili varie declinazione del neo-gotico; la creazione del vasto giardino in affaccio sul Canal Grande.”³⁸

“Nuove trattative e nuova capitolazione di Chambord che, pagando assai più del prezzo inizialmente offerto, può finalmente dar avvio ai lavori per la realizzazione del suo giardino: nel 1860 il cantiere è in attività.”³⁹

Anche la fase sotto la direzione di Camillo Boito per conto del barone Franchetti, fu caratterizzata da un marcato interesse per la cura di questo spazio esterno, con particolare attenzione al suo arredo, soprattutto in seguito ai successivi interventi di ampliamento:

“Nel febbraio 1878 – quindi a dodici anni dall'abbandono da parte di Chambord – il palazzo passava al barone Raimondo Franchetti (...) Furono rifatte le fronti, fu attrezzato il giardino e, soprattutto, fu edificato ex novo il celebre monumentale scalone.”⁴⁰

“Dopo questa fase dei lavori, altri interventi vennero a modificare con qualche significato il palazzo durante i decenni di appartenenza ai Franchetti. In sostanza non si veniva che a proseguire la recinzione già esistente sull'altro lato del giardino, quello su campo e campiello San Vidal, con tanto di leoni del Borro e fanali e cancellata metallica. L'anno successivo, in maggio, e sempre a seguito di quest'operazione di demolizione di case e ampliamento del giardino, Manetti presentava un altro progetto di recinzione” che non fu però portato a termine⁴¹.

³⁸ G.Romanelli, “Dai Cavalli ai Franchetti. Un edificio «squisitamente elegante»”, *Idee Progetti Restauri 1999-2009 Palazzo Loredan e Palazzo Cavalli Franchetti. L'Istituto Veneto nelle sue sedi*, Venezia, 2009 p.90

³⁹ Ibidem, p.94

⁴⁰ Ibidem. p.96

⁴¹ Ibidem. p.104

È dunque nello stesso spirito di abbellimento e valorizzazione degli spazi esterni che il manufatto in esame ha trovato la sua attuale collocazione, a seguito dell'ultima campagna di restauri promossa dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti all'inizio dell'attuale secolo, quando il rosone venne rinvenuto come elemento di *spolia* privo di informazioni relative alla sua collocazione o funzione precedenti.



Fig.08: Localizzazione spaziale ricavata da immagini satellitari tramite Google Earth (2025).



Fig.09: Foto dell'autrice, 2025

3. Analisi dello stato di conservazione

I. Materiali costitutivi

L'oggetto in esame, allo stato attuale, si compone di tre blocchi lapidei distinti: un corpo principale in marmo nembro rosato, sostenuto da due elementi in pietra d'Istria, uno disposto orizzontalmente come base e l'altro verticalmente come sostegno posteriore. Gli elementi risultano congiunti mediante una malta di matrice cementizia, applicata in maniera sommaria; sul retro inoltre è visibile un perno in acciaio, la cui presenza lascia ipotizzare l'inserimento di ulteriori elementi analoghi all'interno, con funzione di rinforzo strutturale, sistemazione riconducibile agli interventi di restauro effettuati nei primi anni 2000.

L'intero apparato è fissato al terreno mediante una base in conglomerato cementizio, impiegata sia come elemento di stabilizzazione che come aggrappo al suolo di matrice terrosa.

I blocchi in pietra d'Istria sono verosimilmente materiali di reimpiego, risultano non rifiniti e, inoltre, il blocco verticale è stato posizionato ponendo i piani stilolitici perpendicolari al terreno: un fattore che si cerca di evitare nell'utilizzo canonico di questo litotipo, poiché favorisce la risalita capillare andando a rendere più fragile la massa lapidea.

La pietra d'Istria è una roccia calcarea sedimentaria a grana fine, praticamente priva di impurità visibili⁴², caratterizzata da una colorazione neutra, bianco-grigiastra. È un litotipo altamente apprezzato e utilizzato nell'ambito edilizio lagunare per la sua solidità, unita alla resistenza agli agenti atmosferici come la salsedine, il sole e il gelo derivanti dalla bassa porosità e dalla composizione chimica stabile. Inoltre, la sua abbondante reperibilità e versatilità d'uso, che la rendono adatta alla realizzazione di lastre, pavimentazioni, colonne e decorazioni architettoniche, ne fanno un materiale molto comune nei contesti veneziani⁴³.

Il corpo principale, invece, è costituito da marmo nembro rosato, una varietà chiara del più noto rosso veronese, con il quale condivide l'origine geologica sedimentario-metamorfica⁴⁴. Questo materiale è naturalmente caratterizzato da una struttura nodulare irregolare, che conferisce il tipico aspetto "nuvolato"; in questa particolare varietà, la colorazione varia dal rosa pallido al giallognolo, con venature rossastre che emergono in superficie. Nel

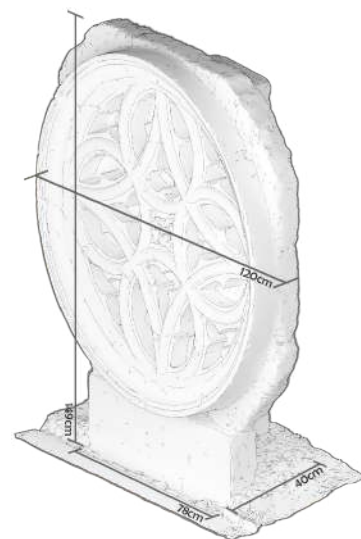


Fig.10: Misure del manufatto. Ricostruzione 3D ottenuta mediante tecnica fotogrammetrica sviluppata con Metashape e successiva elaborazione delle texture tramite Blender (2025)

⁴² A.Pieropan, *Proprietà petrofisiche e resistenza al degrado dei calcari utilizzati negli edifici storici dell'Italia nord-orientale*, [tesi di laurea magistrale], Università degli Studi di Padova, 2018

⁴³ L.Lazzarini, *Pietra d'Istria: genesi, proprietà e cavatura della pietra di Venezia*. In "La Pietra d'Istria e Venezia", Atti del seminario di studio, Venezia, 2003, pp. 23-45

⁴⁴ *Formazione rocciosa del Rosso Ammonitico Veronese (R.A.V.)*

La differenza cromatica rispetto all'olotipo è attribuibile a una maggiore presenza di limonite nella composizione chimica interna. Tuttavia, il materiale mantiene inalterate tutte le caratteristiche strutturali tipiche del rosso di Verona: la bassa porosità, che lo rende discretamente resistente agli agenti atmosferici, la compattezza e la buona lavorabilità sia in scoltitura che per le finiture⁴⁵.

Formalmente il manufatto si presenta come un unico blocco lapideo, ricavato da un parallelepipedo, dal quale emerge in rilievo di circa dieci centimetri la cornice circolare che delimita il rosone. La decorazione interna si sviluppa a partire dall'intersezione di più circonferenze, generando un intreccio simmetrico di forme, ulteriormente arricchito dall'impiego di trafori bilobati e trilobati, che, anche se ciechi, conferiscono profondità e articolazione all'impianto ornamentale.

All'interno di queste bucatore è stata riscontrata la presenza di uno strato riconducibile a una probabile stesura pittorica, associata a un'alterazione cromatica del substrato lapideo, che conferisce alla pietra una tonalità tendente all'aranciato-bruno. Durante la fase di pulitura sono emersi residui di tale colorazione aranciata, che nel rispetto dei principi di tutela del materiale originale, non sono stati rimossi e lasciati intatti il più possibile.

Al centro del rosone si trova un rilievo di carattere floreale, una rosetta gotica stilizzata, non riconducibile ad un modello botanico specifico. L'elemento, realizzato mediante un incastro di notevole precisione e rafforzato con sottili giunti di malta a grana fine, è scolpito in un litotipo differente rispetto al resto della struttura: la pietra d'Aurisina, o marmo d'Aurisina. Si tratta di un calcare fossilifero compatto a grana media, ricco di bioclasti e caratterizzato da una cromia prevalentemente grigia con sfumature calde; possiede una buona resistenza agli agenti atmosferici e offre una notevole durezza nei confronti di scalfiture e abrasioni, sebbene in misura inferiore rispetto ad altri litotipi presenti nell'opera. Tuttavia, la sua maggiore porosità lo rende più vulnerabile ai processi di degrado indotti dall'azione dei sali⁴⁶.

Si ipotizza infine che le porzioni aggettanti del decoro siano state, in un momento non precisabile e forse nell'ambito di sperimentazione su un presunto prototipo, oggetto di interventi pittorici; tale ipotesi trova radici nella presenza, in alcuni punti, di uno strato dalla texture e dal colore differenti rispetto alla pelle della pietra, riconducibile, seppur in modo non univoco, a uno strato pittorico a se stante oppure ad una preparazione per una possibile doratura⁴⁷.

A seguito dell'operazione di prima pulitura, è emersa la presenza di precedenti interventi non meglio identificabili, riconducibili verosimilmente a tentativi di risarcimento delle lacune o, alternativamente, a un'aggiunta decorativa successiva. Tali interventi consistono in un materiale di natura resinosa sintetica, localizzato in prossimità e all'interno delle lacune di maggiori dimensioni.

⁴⁵ L.Poletto, *Cave, insediamenti e infrastrutture in Valpolicella in età romana. un gis per ricostruire lo sfruttamento e la gestione delle risorse lapidee del territorio*, [tesi di laurea magistrale], Università degli Studi di Padova, 2023

⁴⁶ A.Pieropan, *Proprietà petrofisiche e resistenza al degrado dei calcari utilizzati negli edifici storici dell'Italia nord-orientale*, [tesi di laurea magistrale], Università degli Studi di Padova, 2018

⁴⁷ Ipotesi formulata da L.Lazzarini a seguito di osservazioni dirette durante un sopralluogo in situ, giugno 2025

i. Mappatura dei materiali costitutivi

-  Pietra d'Aurisina
-  Marmo nembro rosato
-  Pietra d'Istria
-  Stucature cementizie
-  Stesura pittorica
-  Conglomerato cementizio
-  Residui resinosi
-  Elementi metallici

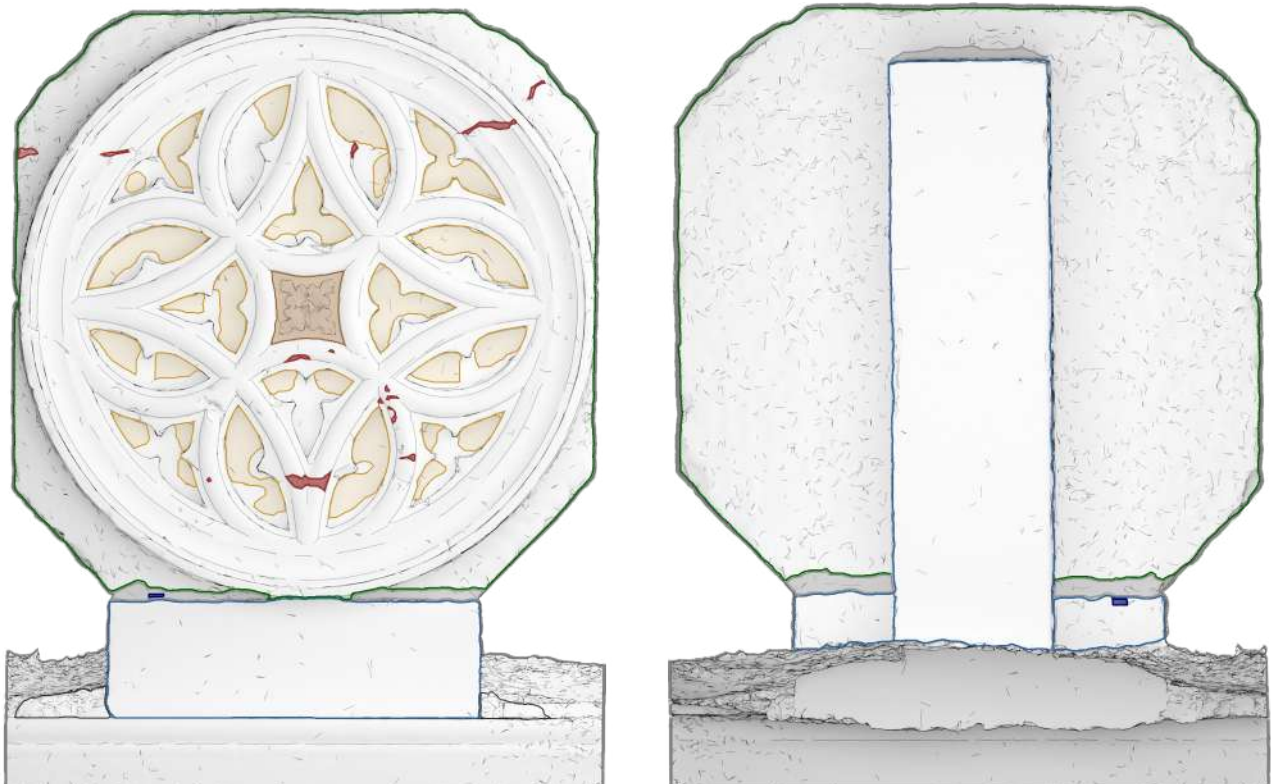


Fig.11: Ricostruzione 3D ottenuta mediante tecnica fotogrammetrica sviluppata con Metashape e successiva elaborazione delle texture tramite Blender (2025)

ii. Documentazione fotografica generale del manufatto



Fig.12-15: Foto dell'autrice, febbraio 2025

II. Fattori e processi di degrado

Premesso che l'esposizione all'aperto in un ambiente verde, così come la condizione di permanenza nel contesto veneziano in generale, rappresentano fattori che contribuiscono intrinsecamente e in modo significativo al deterioramento conservativo, attivando nei materiali processi di degrado costanti e irreversibili, si può affermare che l'oggetto presenta i segni dell'invecchiamento tipici di tali condizioni.

Si riscontra infatti una diffusa presenza di deposito superficiale terroso, accompagnata da concrezioni incoerenti della stessa natura, generate dal trasporto e dal deposito di sedimenti da parte del vento. Inoltre, è presente una colonizzazione biologica estesa, prevalentemente epilitica e di cromia verde, riconducibile alla crescita di cianobatteri e organismi algali; nelle zone soggette a ristagno idrico, ovvero i piani orizzontali superiori, tale colonizzazione tende ad assumere carattere endolitico, con tonalità più scure, e in alcuni punti si manifesta sotto forma di patina biologica dotata di spessore percepibile⁴⁸.

La collocazione del manufatto favorisce inoltre la deposizione di guano e di resine provenienti dalla vegetazione sovrastante, i quali determinano la comparsa di macchie e possono, in futuro, andare a modificare il pH dei litotipi, contribuendo così a processi di degrado aggiuntivi.

I fenomeni di degrado fisico risultano particolarmente evidenti sul corpo principale in nembro rosato. In riferimento al confronto con il litotipo inalterato, si osserva una marcata e diffusa decolorazione della superficie. Tale alterazione è imputabile all'azione combinata del calore e della radiazione ultravioletta, che interagiscono con i minerali di limonite, ematite e goethite presenti nella composizione mineralogica della pietra, che tendono a perdere progressivamente la loro cromia caratteristica in seguito a esposizione solare diretta e prolungata.

Parallelamente, i medesimi minerali, tutti derivanti da composti del ferro, possono innescare un processo di rilascio di atomi che determina alterazioni cromatiche localizzate di tonalità rossastre, fenomeno che risulta favorito sia dall'esposizione a elevate temperature sia dalla presenza di carbonio⁴⁹.

In linea generale, il modello non evidenzia condizioni di particolare criticità statica e conservativa. Si rilevano tuttavia alcune lesioni, di profondità differenti, che tendono a seguire l'andamento del litotipo e che, in corrispondenza di alcune parti scolpite, determinano lievi perdite volumetriche.

I supporti in pietra d'Istria evidenziano una maggiore resistenza ai processi di degrado. Si osservano unicamente alcune macchie dovute a colature resinose, naturali alterazioni cromatiche legate alla presenza di ossidi lungo i piani stilolitici e depositi terrosi incoerenti sul fronte del blocco orizzontale e infine lievi lesioni che seguono i piani stilolitici del supporto verticale retrostante, associate a una colonizzazione biologica poco diffusa.

Data l'esposizione esterna, risultano inevitabili le tracce prodotte dal deflusso dell'acqua piovana, il cui impatto visivo si concentra soprattutto nelle aree in sottosquadro o nei trafori, incidendo in maniera significativa sull'omogeneità dello strato di stesura rossastra presente all'interno delle forature.

⁴⁸ Informazioni tratte dalle osservazioni in situ della prof.ssa R.Gasparini, effettuate durante i sopralluoghi, maggio 2025

⁴⁹ L.Lazzarini, *Pietre e marmi antichi. Natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, Castenaso, 2004

Gli impasti di malte e cementi appaiono complessivamente integri e compatti, privi di evidenti segni di disgregazione o sfarinamento. Si rileva tuttavia la presenza di fenomeni di colonizzazione biologica e, in alcune aree limitate sul retro, lievi sollevamenti rispetto ai blocchi in pietra d'Istria, verosimilmente riconducibili a una stesura, già in origine, poco omogenea.

LEGENDA⁵⁰



Colonizzazione biologica: presenza riscontrabile macroscopicamente di micro e/o macro organismi come alghe, funghi, licheni, muschi, colonie di batteri o vegetazione.



Patina biologica: strato sottile ed omogeneo, costituito prevalentemente da microrganismi, variabile per consistenza, colore e adesione al substrato.



Sedimento superficiale di guano: accumulo di materiali estranei di varia natura, quali polvere, terriccio, guano, ecc. Ha spessore variabile, generalmente scarsa coerenza e aderenza al materiale sottostante.



Deposito di materiali terrosi: accumulo di materiali estranei di varia natura, quali polvere, terriccio, guano, ecc. Ha spessore variabile, generalmente scarsa coerenza e aderenza al materiale sottostante.



Alterazione cromatica: Variazione naturale, a carico dei componenti del materiale, dei parametri che definiscono il colore. È generalmente estesa a tutto il materiale interessato.



Macchia: Variazione cromatica localizzata della superficie, correlata sia alla presenza di determinati componenti naturali del materiale sia alla presenza di materiali estranei.



Fessurazione o Fratturazione: Soluzione di continuità nel materiale che implica lo spostamento reciproco delle parti.



Mancanza di modellato: Perdita di elementi tridimensionali.



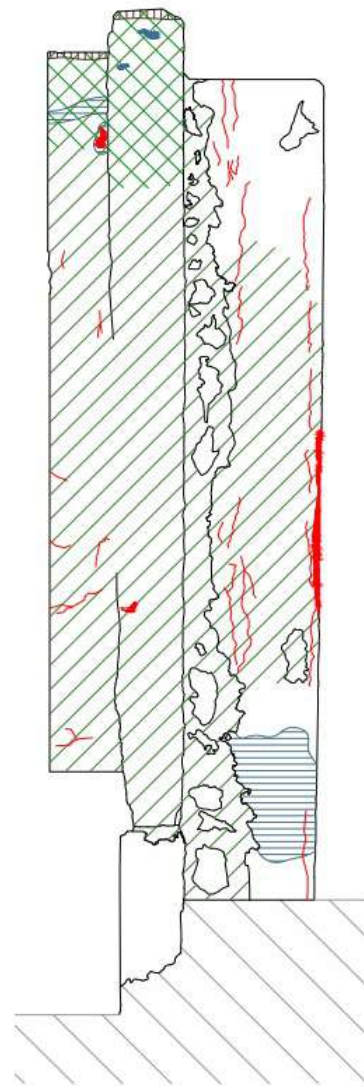
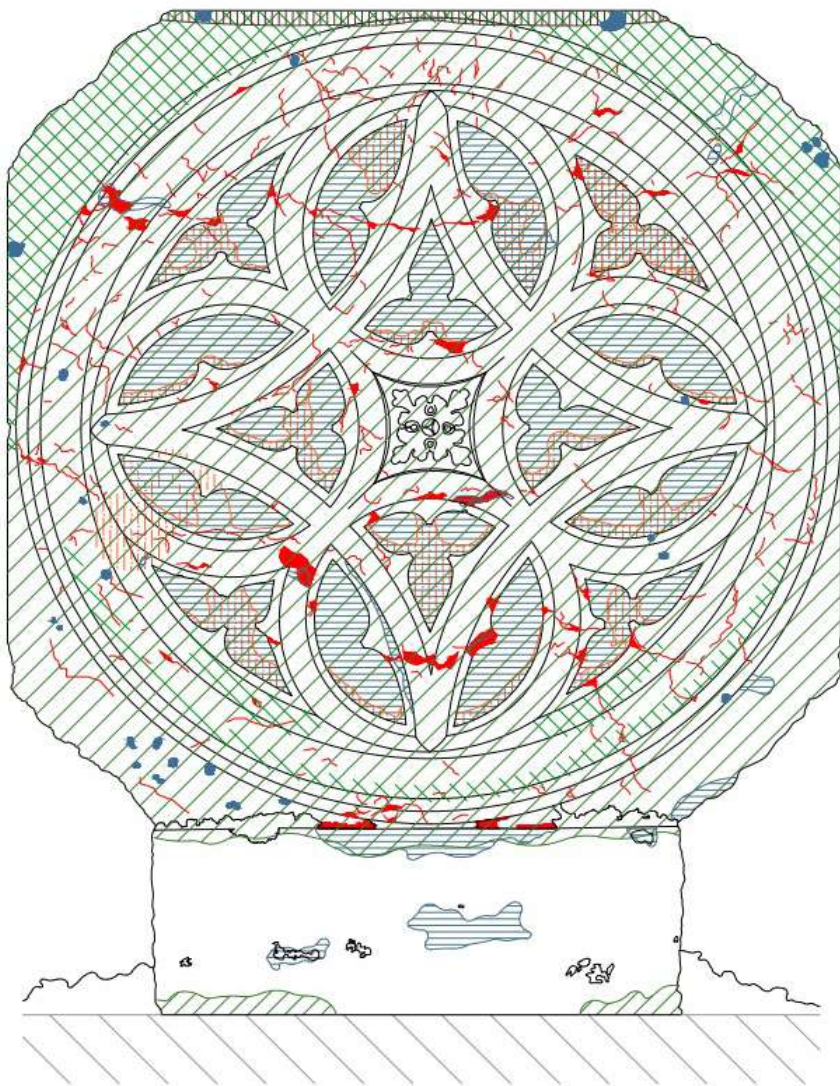
Colatura: Traccia ad andamento verticale. Frequentemente se ne riscontrano numerose ad andamento parallelo.



Suolo di matrice terrosa.

⁵⁰ Definizioni tratte da: UNI 11182:2006, Materiali lapidei naturali ed artificiali – Descrizione della forma di alterazione - Termini e definizioni, Ente Nazionale Italiano di Unificazione, aprile 2006

i. Mappatura del degrado



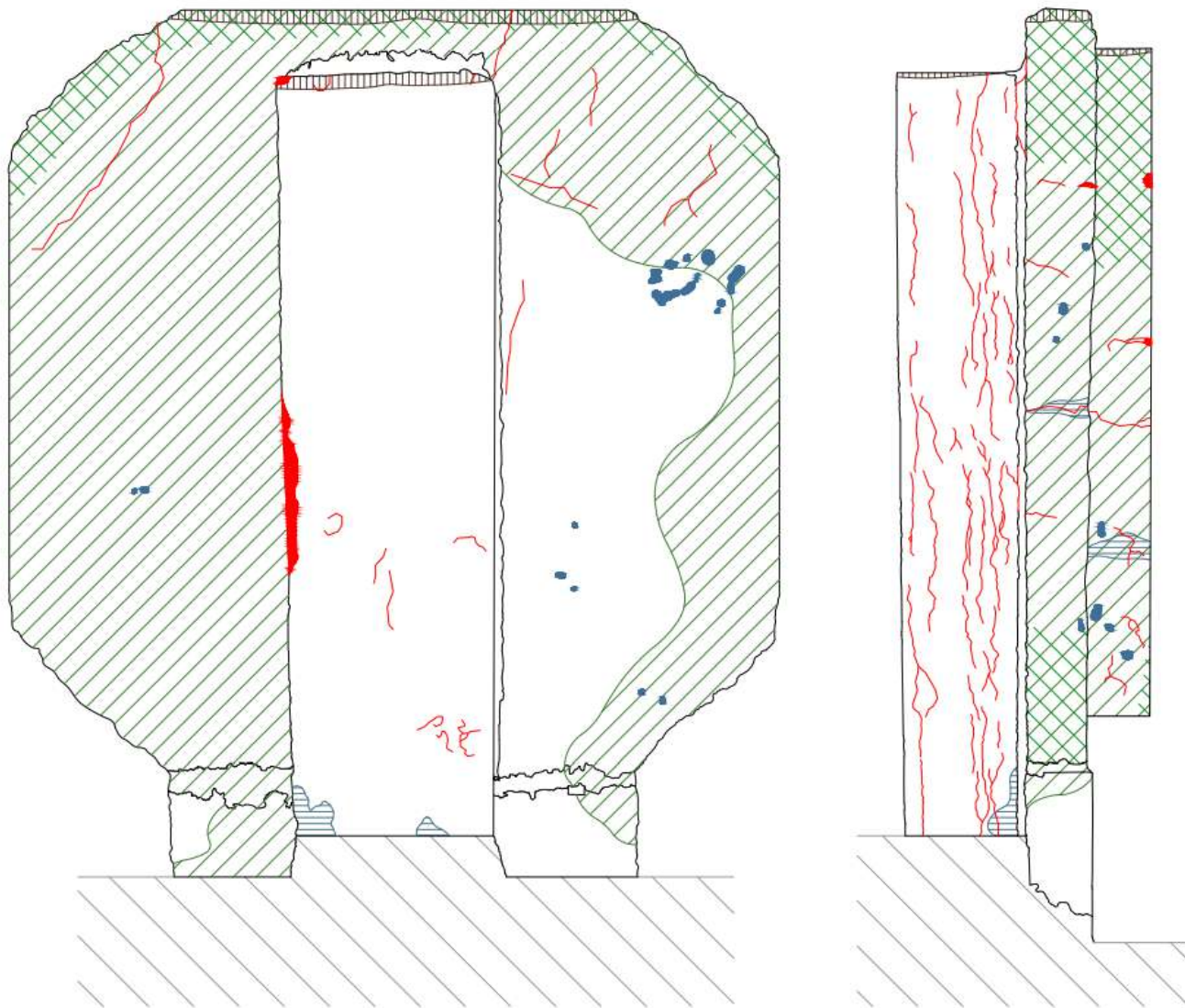


Fig.16,17: Mappature delle principali forme di degrado riscontrate sull'elemento, realizzata con AutoCAD.

ii. Documentazione fotografica delle forme di degrado presenti



Fig.18-26-: Dettagli delle forme di degrado riscontrabili sulla superficie frontale del manufatto: colonizzazione biologica, fessurazioni, mancanze di modellato e alterazioni cromatiche. Foto dell'autrice, febbraio 2025



Fig.27-33: Dettagli delle forme di degrado riscontrabili sul manufatto: colonizzazione biologica, macchie, lesioni, stuccature preesistenti non completamente adese, assenza di modellato e patina biologica di colore nero-bruno. Foto dell'autrice, febbraio 2025



Fig.34: Modello 3D ottenuto mediante tecnica fotogrammetrica sviluppata con Metashape. Agosto 2025



Fig.35: Modello 3D ottenuto mediante tecnica fotogrammetrica sviluppata con Metashape. Agosto 2025

4. Intervento di restauro conservativo

L'intervento è stato condotto nel rispetto dei materiali originali, della loro storia e di ciò che il manufatto nel suo complesso rappresenta: una testimonianza di un passaggio operativo subito dal palazzo. Per queste motivazioni si sono voluti mantenere e mettere in luce le parti della superficie che si accordano con la realtà e il processo evolutivo dell'elemento stesso. L'intervento quindi si configura come un'azione di manutenzione, volto a conservare la patina storica del manufatto e assicurarne la durabilità nel tempo.

I. Pulitura

Per garantire un intervento di restauro quanto più rispettoso e coerente con l'ambiente vegetativo circostante e il materiale costitutivo del manufatto, si è optato per l'adozione di una metodica di pulitura a base di oli essenziali.

L'operazione preliminare ha comportato la rimozione dei depositi incoerenti terrosi, eseguita con l'impiego di pennelli a setole morbide per evitare qualsiasi danneggiamento alla superficie del manufatto e per mettere in evidenza le aree caratterizzate da una maggiore colonizzazione biologica.

Successivamente, sono stati realizzati diversi tasselli di prova per valutare l'efficacia delle formulazioni sui biodeteriogeni presenti,

realizzate a base di olio di origano (*origanum vulgare*) e olio di lavanda (*lavandula angustifolia*), testando sia l'uso di singoli oli che la combinazione sinergica di entrambi, utilizzando sia soluzioni acquose con tensioattivo e che miscele in solvente.

La scelta di utilizzare questi due specifici oli è motivata dalla loro comprovata efficacia nel trattamento delle superfici lapidee dimostrato da uno studio condotto nei Giardini Vaticani nel corso del decennio scorso. In particolare, i principi attivi presenti nei due oli, carvacrolo nell'origano e linalolo nella lavanda, sono terpeni noti per le loro proprietà biocidi: il carvacrolo, un fenolo monoterpenco, è particolarmente efficace nell'inibire la crescita di microrganismi patogeni grazie alle sue proprietà antimicrobiche, mentre il linalolo, un monoterpene, è apprezzato per la sua azione antifungina e antibatterica⁵¹.

I tasselli di prova sono stati condotti su due aree distinte del manufatto, caratterizzate da differenti tipologie di colonizzazione biologica: la prima zona, situata sul retro del manufatto, presentava una colonizzazione più leggera, di cromia verde, dovuta principalmente alla presenza di cianobatteri e organismi algali; la seconda, situata nella fascia orizzontale superiore, risultava invece più intensamente colonizzata, con una patina biologica visibile, la presenza di organismi endolitici e una generale colorazione nero-bruna.

Tutti i tasselli di prova sono stati trattati secondo una metodologia uniforme: la miscela è stata applicata a pennello

⁵¹ G. Devreux, U. Santamaria, F. Morresi, A. Rodolfo, N. Barbabietola, F. Fratini, R. Reale, *Fitoconservazione, trattamenti alternativi sulle opere in materiale lapideo nei giardini vaticani*, in Atti del Congresso Nazionale IGIC Lo Stato dell'Arte XIII, Torino 2015

per tre volte consecutive, coprendo poi tutta la zona d'interesse con un doppio strato di pellicola fissata con scotch carta, e lasciata in posa per un'intera settimana. Successivamente, i tasselli sono stati risciacquati con acqua e sottoposti a un'azione meccanica di spazzolatura mediante spazzola a setole di nylon, al fine di rimuovere i residui colpiti dal trattamento biocida.

I primi tasselli sono stati trattati con miscele contenenti un singolo olio, sia in soluzione acquosa che in ligroina, scelta per la sua bassa tensione superficiale e alta temperatura di evaporazione, per mantenere il substrato lapideo il più umido possibile durante il periodo di posa.

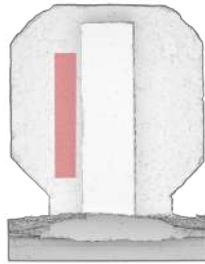
Sebbene i risultati sembrano visivamente simili in termini di efficacia nella pulizia della superficie, l'azione biocida, valutata in collaborazione con la biologa Gasperini, ha mostrato differenze significative: nei campioni trattati con miscele contenenti ligroina è stata osservata una presenza ancora attiva di biodeteriogeni, il che suggerisce che l'evaporazione del solvente potrebbe essere avvenuta troppo rapidamente o che il solvente si sia distribuito eccessivamente nelle capillarità, limitando l'efficacia dell'olio essenziale nel contrastare i microrganismi; al contrario, i campioni trattati con soluzioni di acqua e tensioattivo hanno mostrato risultati decisamente superiori in termini di inattivazione dei biodeteriogeni, evidenziando una maggiore efficacia del trattamento.

Confrontando l'efficacia dei due oli, che presentano principi attivi distinti, si è osservato che l'olio di origano ha avuto una maggiore efficacia nel colpire gli organismi più resistenti, di colorazione scura, nella fascia superiore, mentre l'olio di lavanda ha mostrato un'azione più uniforme e gradevole nei confronti dei biodeteriogeni di cromia verde sul retro. A seguito di queste osservazioni, si è deciso di realizzare ulteriori due tasselli prova, con l'obiettivo di combinare l'azione dei due principi attivi, senza però superare il dosaggio ottimale di olio nella miscela:

Al completamento di questa seconda fase di sperimentazioni si è osservato che l'azione combinata degli oli essenziali di origano e lavanda ha mostrato una leggera superiorità in termini di efficacia, seppur non sufficientemente marcata da giustificare l'impiego di due principi attivi differenti, pertanto, per ragioni di efficienza, si è deciso di optare per l'utilizzo di un solo tipo di olio essenziale.

Il risultato migliore, sia per quanto riguarda la rimozione delle colonizzazioni biologiche di colore verde che per quelle superficiali di colore nero-bruno, è stato ottenuto con la formulazione "B", composta da una soluzione acquosa con il tensioattivo Tween 20 allo 0,3% e olio essenziale di origano allo 0,3%. Questa combinazione ha mostrato i risultati più soddisfacenti nel trattamento delle superfici, garantendo un equilibrio ottimale tra efficacia e rispetto per il manufatto.

La miscela selezionata è stata quindi applicata sull'intero manufatto seguendo il medesimo protocollo operativo adottato nei tasselli di prova, sono state tuttavia escluse dall'intervento le aree interne alle bucatore, le quali saranno oggetto di un trattamento specifico e mirato in un secondo momento. La miscela è stata lasciata in posa per un periodo prolungato di dieci giorni, al fine di favorire un'azione più profonda e uniforme, al termine del tempo di contatto, il prodotto è stato completamente rimosso mediante risciacquo con acqua e azione meccanica tramite spazzole a setole morbide, così da assicurare un intervento non invasivo e rispettoso delle superfici originali.



A

B

C

D

E

F



- A: acqua + tween 20 0.3%
- B: acqua + tween 20 0.3% + origano 0.3%
- C: acqua + tween 20 0.3% + lavanda 0.3%
- D: ligroina
- E: ligroina + origano 0.3%
- F: ligroina + lavanda 0.3%

Fig.36: Tasselli di prova. Foto dell'autrice, luglio 2025



A

B

C

D

E

F



Fig.37: Tasselli di prova. Foto dell'autrice, luglio 2025

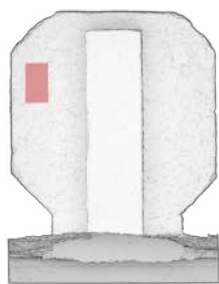


Fig.38: Tasselli di prova. Foto dell'autrice, luglio 2025

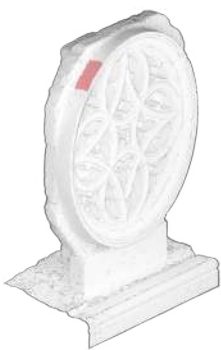


Fig.39: Tasselli di prova. Foto dell'autrice, luglio 2025

- G: acqua + tween 20 0.3% + origano 0.2% + lavanda 0.1%
- H: acqua + tween 20 0.3%** + origano 0.2% + lavanda 0.2%

Questa prima pulitura ha avuto un effetto predominante sugli organismi biodeteriogeni più fragili, come quelli di colore verde, e ha rimosso gran parte delle colonizzazioni superficiali di tonalità nera; tuttavia, in alcune aree, in particolare quelle più esposte al ristagno d'acqua, sono rimasti evidenti tracce di organismi endolitici, integrati all'interno della matrice superficiale del manufatto e quindi particolarmente resistenti al trattamento.

II. Puliture di rifinitura

Si è proceduto con una serie di operazioni finalizzate all'omogeneizzazione della superficie: operazioni più localizzate e mirate eseguite con l'intento di ottenere un grado di pulitura uniforme su tutto il substrato lapideo del manufatto in modo da garantire una coerenza visiva delle diverse aree.

Per rimuovere, o per meglio dire attenuare, la presenza degli organismi residui endolitici, è stata effettuata una seconda applicazione della stessa formulazione utilizzata in precedenza, si è scelto tuttavia di effettuare l'applicazione secondo una modalità differente: ad impacco, utilizzando la polpa di carta come supportante.

Il trattamento è stato applicato localmente nelle aree interessate quindi coperto da uno strato di pellicola chiusa da scotch carta e lasciato in posa per una settimana, in seguito rimosso e la superficie risciacquata analogamente alle applicazioni precedenti.

Questo passaggio è stato eseguito con l'obiettivo di ottimizzare l'efficacia della miscela biocida, garantendo un contatto prolungato tra la superficie del materiale e la soluzione applicata. Tale approccio permette ai principi attivi di diffondersi maggiormente, penetrando nelle microcapillarità del litotipo e favorendo l'interazione con gli organismi biologici ancora presenti inattivandoli.

A seguito di questo trattamento, essendo ancora visibili alcuni annerimenti nell'area superiore del manufatto, si è deciso di effettuare un intervento con una soluzione di carbonato di ammonio al 10%, al fine di attenuare visivamente lo stacco cromatico della superficie lapidea. La soluzione è stata applicata localmente a pennello, lasciata agire per un periodo di 20 minuti e successivamente rimossa tramite risciacquo con acqua e spazzolatura.

L'effetto finale di questa applicazione ha portato a un risultato soddisfacente, con la superficie che ha mostrato un miglioramento estetico evidente pur conservando la sua patina storica. Non sono stati ritenuti necessari ulteriori interventi di pulitura, in quanto il risultato ottenuto ha soddisfatto gli obiettivi prefissati.

Con la medesima soluzione di carbonato di ammonio al 10%, è stata eseguita la pulitura delle aree interne delle bucaie: utilizzando uno specchio di cotone, la miscela è stata applicata delicatamente sulla superficie, prestando particolare attenzione a non danneggiare ulteriormente la pelle alterata del litotipo. L'obiettivo è stato esclusivamente quello di rimuovere la patina superficiale di deposito presente sopra la stesura materica, senza compromettere il materiale sottostante.

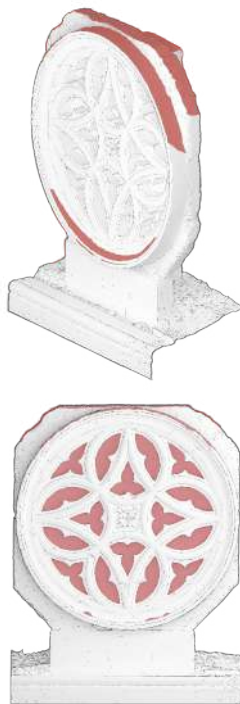


Fig.40: Aree d'intervento localizzato: impacco con soluzione di oli essenziali (sopra) e carbonato d'ammonio 10% (sotto)

III. Stucature

Una volta completata la fase di pulitura e ritenuto che non fosse necessario intervenire con operazioni di consolidamento, si è proceduto alla realizzazione delle stucature. Queste sono state principalmente eseguite sulla parte frontale del corpo principale, ma hanno coinvolto anche il risarcimento delle preesistenti stucature cementizie, ormai deteriorate.

Si è scelto di non occultare completamente il quadro fessurativo, al fine di preservare la percezione autentica del manufatto, l'intervento è stato previsto esclusivamente nei casi in cui si riscontrassero problematiche conservative, come il ristagno di acqua piovana all'interno delle lesioni, o qualora la profondità della fessura fosse tale da compromettere l'integrità visiva dell'elemento decorativo scultoreo, alterando la sua fruizione unitaria.

Il primo passo è stato la preparazione di una serie di campioni di impasti, finalizzati a ottenere una granulometria e una cromia che si integrassero armoniosamente con la varietà cromatica della pelle dell'elemento principale in nembro rosato. Si è mantenuta una proporzione di 3:1 inerti-calce, scegliendo di adoperare calce idraulica come legante principale data la necessità di adattarsi al contesto esterno e all'ambiente lagunare, caratterizzato da un'umidità costante.

A: 1 ½pt. polvere di pietra
1 ½pt. marmo rosso di Verona in polvere
1pt. calce idraulica

B: 2pt. polvere di marmo
½pt. marmo rosso di Verona in polvere
½pt. sabbia di fiume 0-0,5 mm
1pt. calce idraulica

B': 2pt. polvere di marmo
½pt. sabbia gialla di campo 0-0,4 mm
½pt. sabbia di fiume 0-0,5 mm
1pt. calce idraulica

B'': 2pt. polvere di marmo
½pt. cocchiopesto giallo
½pt. sabbia di fiume 0-0,5 mm
1pt. calce idraulica

C: 1 ½pt. polvere di marmo
½pt. sabbia di fiume 0-0,5 mm
½pt. marmo rosso di Verona in polvere
½pt. sabbia gialla di campo 0-0,4 mm
1pt. calce idraulica

D: 2 ½pt. polvere di marmo
¼pt. sabbia di fiume 0-0,5 mm
¼pt. marmo rosso di Verona in polvere
1pt. calce idraulica

D': 2 ½pt. polvere di marmo
¼pt. sabbia di fiume 0-0,5 mm
¼pt. sabbia gialla di campo 0-0,4 mm
1pt. calce idraulica

D'': 2 ½pt. polvere di marmo
¼pt. sabbia di fiume 0-0,5 mm
¼pt. cocchiopesto giallo
1pt. calce idraulica

Una volta che le prove sono risultate completamente asciutte, è stato applicato, su parte di ciascun tassello il protettivo finale indicato dalla Soprintendenza, con l'intento di verificare come la superficie reagisse alla possibile tonalizzazione o schiarimento del materiale in modo da confrontare la resa cromatica finale degli impasti con il manufatto in situ. Nel complesso, l'applicazione del protettivo ha causato un lieve schiarimento di alcune stucature, ma non sono emerse modifiche tali da giustificare la necessità di elaborare nuovi impasti o procedere

ad ulteriori correzioni.

A seguito di un confronto diretto tra i tasselli di prova e il litotipo in opera, sono stati selezionati gli impasti B, B'', C e D', in quanto le loro cromie risultavano le più congruenti con la tonalità della pelle lapidea, garantendo così una maggiore integrazione visiva con il materiale originale.

Infine, le stuccature in opera sono state lasciate asciugare completamente e successivamente ritoccate cromaticamente laddove necessario, al fine di favorire l'integrazione visiva complessiva. Per i ritocchi è stato impiegato acquerello diluito in acqua, a cui è stata aggiunta una minima parte di acril 33, utilizzato esclusivamente per garantirne la durabilità.



Fig.41-43: Sequenza di realizzazione di alcune stuccature (pulitura delle lesioni, stuccatura in opera, correzione cromatica)

IV. Protettivo

A seguito della prescrizione della soprintendenza di impiegare un protettivo a base di terbutrina in nanosilice funzionalizzata, si è constatato che, pur rappresentando una soluzione innovativa e coerente con le politiche green legate all'uso di oli essenziali, attualmente non sono ancora disponibili studi approfonditi e sperimentazioni su larga scala riguardanti l'impiego a lungo termine di tale protettivo su materiali analoghi a quelli del manufatto in esame ⁵².

In considerazione della mancanza di questi dati riguardanti l'efficacia e la sicurezza per il materiale in tale applicazione specifica, si è deciso di non procedere, al momento, con l'applicazione integrale del protettivo sulla superficie del manufatto, ma, si è optato per la realizzazione di un campione localizzato sul retro, al fine di monitorare eventuali effetti e garantire una valutazione obiettiva delle sue performance nel tempo.

Grazie alla prossimità geografica tra la sede dell'Istituto Veneto per i Beni Culturali e il sito di intervento, sarà possibile garantire un monitoraggio continuo nel tempo e qualora, durante le verifiche periodiche, non si riscontrino variazioni significative della superficie lapidea, come un'eccessiva tonalizzazione, una chiusura eccessiva delle porosità o schiarimenti, il trattamento verrà applicato sull'intera superficie del manufatto, assicurando così una protezione mirata ed efficace nel rispetto delle condizioni dello stato di conservazione.

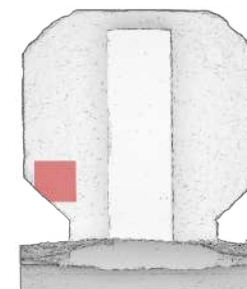


Fig.44: Aree d'intervento localizzato: tassello di protettivo

⁵² Il prodotto in questione, "NANO SILO CORAVE" prodotto da CTS nasce dal "Progetto di ricerca Co.R.A.Ve. - Conservazione dei Ruedi Archeologici nei contesti Vegetali", condotta con il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino, in collaborazione con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e l'Etruria meridionale e il Parco Archeologico di Cerveteri e Tarquinia, si tratta di un preparato idrofobico e preservante a base acquosa contenente nanosilice funzionalizzata con gruppi silossanici e terbutrina microincapsulata, da utilizzare per la protezione combinata dalla pioggia battente e dall'attacco microbiologico di superfici quali materiali lapidei, malte e intonaci, affreschi, mattoni.

Per ulteriori approfondimenti si fa riferimento all'articolo completo: 4°CCTS Focus, "Il vantaggio delle microsfe: Progetto Co.R.A.Ve", Marzo 2025, <https://ctsconservation.com/it>

V. Prescrizioni conservative

Attualmente, il manufatto nel suo complesso presenta una condizione di stabilità statica e conservativa ottimale. Si raccomandano, pertanto, controlli visivi periodici, con cadenza annuale, per monitorare lo stato conservativo complessivo. Tali verifiche devono prevedere un'attenzione particolare allo sviluppo e a eventuali variazioni del tassello di protezione posizionato sul retro, all'integrità delle stuccature, sia preesistenti che quelle eseguite durante l'intervento appena concluso, nonché alla presenza di eventuali fenomeni di ricolonizzazione biologica.

Forme di degrado e anomalie riscontrabili nel tempo:

- Reinsorgenza di colonizzazione biologica: ricrescita di muschi, licheni, funghi o altre forme di biodeteriogeni sulla superficie del manufatto.
- Nascita di alterazioni cromatiche: variazioni di colore dovute alla natura del litotipo, alla presenza di ossidi ferrosi o ad interazioni della superficie con materiali come la resina proveniente dalla vegetazione circostante o con il protettivo applicato.
- Distacco, mancanza di adesione o polverizzazione delle stuccature: deterioramento dei rivestimenti e delle integrazioni di stucco con conseguente perdita di efficacia.
- Processi naturali di erosione: dovuti a fattori climatici come pioggia, vento, gelo e calore, nonché alla presenza di sali per risalita capillare.
- Decoesione tra i diversi elementi costitutivi: separazione o distacco tra le varie parti costitutive dell'opera causato da variazioni termiche, umidità o degrado dei materiali di collegamento.
- Formazione di nuove lesioni: fessurazioni che potrebbero compromettere la stabilità strutturale e l'integrità dell'opera.

Interventi operatori di monitoraggio e manutenzione ordinaria:

A cadenza semestrale:	Controllo visivo delle condizioni del tassello protettivo, in previsione di un'applicazione integrale o di eventuali interventi di rimozione.
A cadenza annuale:	Controllo visivo dello stato conservativo complessivo al fine di valutare l'insorgenza di eventuali anomalie o deterioramenti.
A cadenza biennale:	Riapplicazione del protettivo idrorepellente scelto, per preservare lo stato del manufatto nel tempo.
A cadenza triennale:	Pulitura del manufatto, utilizzando metodologie appropriate e compatibili con il materiale, evitando l'impiego di prodotti aggressivi o abrasivi che possano comprometterne l'integrità.

Prescrizioni generali per il contesto di conservazione:

- Evitare il contatto diretto con i prodotti attualmente impiegati per la pulizia delle pavimentazioni esterne, quali ammoniaca e varechina, al fine di prevenire il degrado dei litotipi e delle stucature presenti.
- Evitare il contatto diretto con eventuali nuove forme di vegetazione che potrebbero essere inserite nell'area, con l'obiettivo di rallentare la ricolonizzazione biologica del substrato.
- Assicurare la registrazione dettagliata di tutti gli interventi futuri che coinvolgano il manufatto.

i. Documentazione fotografica del manufatto al termine dell'intervento



Fig.45-48: Foto dell'autrice, settembre 2025



Fig.49-57: Dettagli delle zone d'intervento. Foto dell'autrice, settembre 2025



Fig.58-62: Dettagli delle zone d'intervento. Foto dell'autrice, settembre 2025

Conclusione

L'intervento di restauro conclusosi ha permesso di preservare e valorizzare il manufatto protagonista di questa tesi, restituendogli un aspetto complessivamente più armonioso e coerente con il suo contesto di collocazione attuale.

L'approccio iniziale, orientato a rispettare l'autenticità del bene, è stato seguito scrupolosamente e ora, al termine delle operazioni, l'opera porta fieramente i segni del suo vissuto: tracce di stesure cromatiche originali, stuccature di diversa natura intervenute nel corso degli anni, un quadro fessurativo che testimonia i probabili spostamenti e rimaneggiamenti nel tempo ed una configurazione formale che richiama l'idea di un sistema ad incasso poi effettivamente impiegato all'interno del palazzo.

La metodologia operativa adottata, basata sull'impiego di oli essenziali come agenti biocidi al posto di prodotti di sintesi chimica, si è rivelata altrettanto efficace nel contrastare i biodeteriogeni presenti sul substrato lapideo, sia attraverso applicazioni dirette che mediante l'utilizzo di impacchi specifici. Tale approccio continua a rappresentare una valida alternativa alle metodologie più tradizionali, offrendo vantaggi in termini di compatibilità ambientale e sicurezza dell'operatore. L'autrice auspica che in futuro questa metodologia venga adottata con maggiore frequenza nel settore del restauro lapideo, contribuendo a promuovere pratiche più sostenibili e naturali. Resta ugualmente fondamentale un continuo monitoraggio dello stato conservativo al fine di fornire una comparazione oggettiva tra queste metodologie e quelle più tradizionali anche nello scorrere del tempo, oltre che per la valutazione dell'efficacia del protettivo di nuova generazione applicato sul litotipo del corpo principale.

Pur essendo collocato in una zona marginale, questo intervento di restauro contribuisce significativamente alla valorizzazione dell'ambiente di Palazzo Franchetti, andando a posizionare un ulteriore tassello nel percorso di conservazione e promozione del patrimonio storico, artistico e culturale della laguna e rafforzando l'identificazione identitaria di Venezia come punto di riferimento mondiale e nazionale per la storia dell'arte.

BIBLIOGRAFIA

- Pietro Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia: dal medioevo sino al nostri giorni*, Venezia, 1847.
- Francesco Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia, 1856.
- G.J. Fontana, *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri descritti quali monumenti d'arte e di storia*, Venezia, 1865.
- “Palazzo Gussoni-Cavalli (a San Vitale) ora Franchetti”, *Gazzetta di Venezia*, n.341 e 342, 22-23 dicembre 1880, appendici; attraverso Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, archivio digitale.
- Il Rinnovamento, n. 174, Venezia, 1878.
- Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893.
- Edoardo Arslan, *Venezia Gotica, L'architettura civile*, Milano, 1986.
- Giandomenico Romanelli, *Tra gotico e neogotico, Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*, Venezia, 1990.
- Giandomenico Romanelli, *“Dai Cavalli ai Franchetti. Un edificio «squisitamente elegante»”, Idee Progetti Restauri 1999-2009 Palazzo Loredan e Palazzo Cavalli Franchetti. L'Istituto Veneto nelle sue sedi*, Venezia, 2009.
- G. Devreux, U. Santamaria, F. Morresi, A. Rodolfo, N. Barbabietola, F. Fratini, R. Reale, *Fitoconservazione, trattamenti alternativi sulle opere in materiale lapideo nei giardini vaticani*, in *Atti del Congresso Nazionale IGIIIC Lo Stato dell'Arte XIII*, Torino 2015.
- Lorenzo Lazzarini, *Pietra d'Istria: genesi, proprietà e cavatura della pietra di Venezia*. In *“La Pietra d'Istria e Venezia”*, Atti del seminario di studio, Venezia, 2003.
- Lorenzo Lazzarini, *Pietre e marmi antichi. Natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, Castenaso, 2004.
- Alberto Pieropan, *Proprietà petrofisiche e resistenza al degrado dei calcari utilizzati negli edifici storici dell'Italia nord-orientale*, [tesi di laurea magistrale], Università degli Studi di Padova, 2018.
- Loris Poletto, *Cave, insediamenti e infrastrutture in Valpolicella in età romana. Un gis per ricostruire lo sfruttamento e la gestione delle risorse lapidee del territorio*, [tesi di laurea magistrale], Università degli Studi di Padova, 2023.
- UNI 11182:2006, *Materiali lapidei naturali ed artificiali – Descrizione della forma di alterazione - Termini e definizioni*, Ente Nazionale Italiano di Unificazione, aprile 2006.
- Biblioteca del Museo Correr, *Carte Dolcetti*.

SITOGRAFIA

- Treccani, *Enrico V di Francia*. consultato nel 2025:
<https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-v-di-francia/>.
- Artrecup, *Lo stile Biedermeier*, consultato nel 2025:
: <https://artrecup.info/2024/05/06/lo-stile-biedermeier-quando-nasce-caratteristiche/>.
- Finestre sull'Arte, *Opere e Artisti*. consultato nel 2025:
<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti>.
- Archivio di Stato di Venezia, *Sito ufficiale*. consultato nel 2025:
<https://archiviodistatovenezia.it/it/>.
- Palazzo Franchetti, consultato nel 2025:
<https://www.palazzofranchetti.it/>.
- Google Earth, *Sito ufficiale*. consultato nel 2025:
<https://earth.google.com/>
- CTS Focus, Archivio digitale:
<https://ctsconservation.com/it>

APPENDICE I: Documentazione fotografica supplementare dello svolgimento delle fasi operative



Fig. 1: Realizzazione della documentazione fotografica e analisi del degrado



Fig. 3: Realizzazione tesselli prova con diverse formulazioni



Fig. 2: Applicazione integrale della soluzione scelta e successivo risciacquo della superficie



Fig. 4: Esecuzione delle puliture di rifinitura



Fig. 5: Realizzazione delle stucature

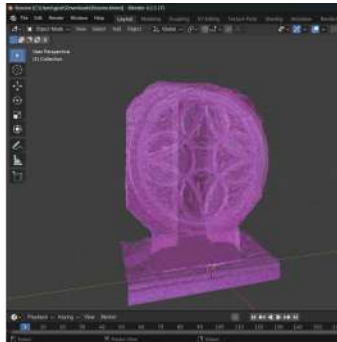
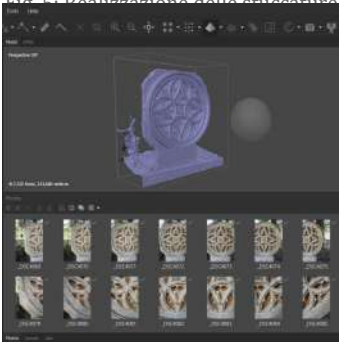


Fig. 6: Sviluppo del modello 3D attraverso l'utilizzo dei software Metashape e Blender