

*Le chiese di Treviso
tra cultura e artigianato*

La pubblicazione è stata resa possibile grazie al contributo di:



Con il patrocinio della Regione Veneto, della Città di Treviso e della Casartigiani Roma



REGIONE DEL VENETO



Le chiese di Treviso tra cultura e artigianato

© 2018 Artigianato Trevigiano – Casartigiani Treviso, via Siora Andriana del Vescovo 16/A, 31100 Treviso (www.casartigiani.treviso.it)

Coordinatrice del progetto: Samantha Cipolla

Redazione editoriale: Artigianato Trevigiano – Casartigiani Treviso (Franco Storer, Salvatore D'Aliberti, Valeria Zagolin, Samantha Cipolla, Marco D'Aliberti, Paolo Bordignon)

Testi: Samantha Cipolla e Paolo Bordignon

Immagini: Foto Film

Impaginazione: Marco D'Aliberti

Stampa e allestimento: L'Artegrafica srl, Casale sul Sile (TV)

L'Associazione Artigianato Trevigiano – Casartigiani Treviso pubblica questi contenuti al solo scopo divulgativo, per cui declina ogni responsabilità da possibili errori di stampa o da involontarie omissioni. I testi relativi alle schede di restauro sono state riportate in base alle testimonianze dirette dei restauratori intervistati che hanno realizzato gli interventi.

In copertina: stampa antica del 1598 dedicata a Treviso, la lastra fu incisa partendo da un disegno di Ludovico Toeput e venne inserita nelle *Civitates Orbis Terrarum* di Georg Braun e Francesco Hogenberg.

Introduzione	p. 5
Gli interventi di restauro	p. 11
I restauratori	p. 159
Bibliografia	p. 178
Indice delle chiese	p. 179



“Un uomo che lavora con le sue mani è un operaio; un uomo che lavora con le sue mani e il suo cervello è un artigiano; ma un uomo che lavora con le sue mani, il suo cervello e il suo cuore è un artista.”

Lo scrisse Francesco d'Assisi e mai come in questo caso una citazione risulta più azzeccata. Artigianato Trevigiano da tempo si dedica a progetti editoriali per valorizzare realtà e patrimoni nascosti, sempre affiancati dalla Camera di Commercio.

Anche quest'anno l'Associazione ha rivolto la sua attenzione ad una eccellenza di Marca, che tuttavia non sta ricevendo l'adeguato riconoscimento: i restauratori. Con il libro *Le chiese di Treviso tra cultura e artigianato* abbiamo cercato di legare la tradizione delle chiese storiche del comune di Treviso alla vita dei suoi artigiani, che le hanno restaurate, diventando anch'essi parte di un pezzo di storia. Sono due tradizioni di grande valore, soprattutto per la Marca Gioiosa, con storie che spesso si intrecciano e si caratterizzano vicendevolmente.

Lavorando su questo libro abbiamo cercato di scovare i restauratori che hanno operato nelle chiese del centro storico dagli anni '70 fino ad oggi, perpetuando quel bagaglio culturale e di manualità che era stato dei Botter e che comunque, fino ad oggi, non si è mai interrotto. Forse risulta sepolto sotto la coltre di polvere e di dimenticanze, forse offuscato dai nomi dei grandi progettisti che spesso dimenticano chi lavora con le mani, con la passione e con la propria arte. Nella nostra ricerca d'archivio ci siamo imbattuti in un nucleo nutrito di testimonianze che risalgono al dopoguerra, ovvero all'azione spesso autonoma e preziosissima di Mario Botter che ha recuperato importanti affreschi danneggiati dal bombardamento del '44. Poi la grande tradizione dei restauratori trevigiani è scomparsa, nel senso che si è finito di parlarne. Realmente non è così: Treviso vanta grandi professionisti che hanno continuato a lavorare per la loro terra e nel resto d'Italia, ottenendo meno fama di quanto gli sarebbe spettato. Generazioni di professionisti rimasti nell'ombra.

La pubblicazione *Le chiese di Treviso tra cultura e artigianato* nasce con questo intento: creare una mappatura dei restauratori dagli anni '70 ad oggi, ma non solo. Abbiamo cercato di assolvere l'arduo compito di legare le vicende di molte chiese del centro storico alla vita e alle esperienze, al mestiere di ogni artigiano... sono emerse storie di prezioso valore. Certo l'opera non è finita, sono convinto che potremo scoprire con la dedizione che ci ha sempre contraddistinto, altre storie mirabili, ma questa è sicuramente una unica e preziosa base di partenza.

Franco Storer, Presidente di Artigianato Trevigiano
Salvatore D'Aliberti, Direttore di Artigianato Trevigiano



“Ciascun edificio rappresenta parte della memoria collettiva dei luoghi e delle persone che li abitano: in quest’ottica la cura del patrimonio costituisce obiettivo essenziale non soltanto degli organismi di tutela dei quali egli fa parte, ma dell’uomo.”

Ferdinando Forlati

In un’ottica di tutela e di salvaguardia del patrimonio ha un’importante rilevanza la figura del restauratore.

Il presente volume, promosso da Casartigiani Treviso, ha un notevole valore conoscitivo perché traccia con schede approfondite, una puntuale ricerca archivistica, la storia dei restauri delle chiese di Treviso e di chi li ha realizzati, a partire dalla metà del Novecento sino ai nostri giorni. Diventa, quindi, una testimonianza di una sapiente maestria che si tramanda da generazioni, dando voce alla mano che ha saputo cogliere l’essenza dell’opera d’arte e restituirla nella sua interezza ai posteri, e che incarna quei valori di sacrificio, dedizione, impegno e passione che sono nel dna della nostra gente.

L’artigiano del restauro è, dunque, colui che ha specifiche competenze tecniche e scientifiche, formatesi sia sui principi della storia dell’arte, della fisica, sulla conoscenza chimica e biologica dei materiali, sia con l’esperienza sul campo. È una figura che ha assunto una sua valenza professionale a partire dal 1938 con la nascita dell’istituto Centrale per il Restauro di Roma, anche se era già forte di una lunga tradizione di pratica attiva.

In un Paese come il nostro che vanta il maggior numero di siti considerati Patrimonio dell’Umanità dall’Unesco, di cui anche il Veneto ha esempi significativi, il restauratore è dunque una figura professionale indispensabile e rappresentativa di un settore, quello del recupero del patrimonio culturale, di cui siamo leader nel mondo, anche per una padronanza della materia che abbiamo da secoli (lo stesso Vasari è stato tra i primi a comprendere l’importanza del concetto di conservazione e restauro).

La presenza dell’artigiano restauratore viene pertanto ben testimoniata anche a Treviso da lavori condotti sulle chiese cittadine, che sono esse stesse una memoria storica sia di chi le ha costruite e della volontà del committente, sia di chi ne ha salvaguardata l’integrità nel tempo. Grazie a quest’opera editoriale è delineato un parallelismo fra la storia del restauro e la storia dell’uomo/artigiano restauratore, entrambi due unicum che s’intrecciano in un perfetto connubio di sapere antico, tradizione, arte e vicende personali. Essa rappresenta anche un’opportunità di valorizzazione turistica del territorio, ricco di bellezze paesaggistiche, architettoniche e artistiche, insomma di una terra meravigliosa di cui la “Marca gioiosa et amorosa” è un bell’esempio di quel “Veneto – The Land of Venice”, che il mondo ci invidia.

Auguro al lettore, sfogliando queste pagine, di voler approfondire la conoscenza di un mestiere delicato e complesso qual è quello del restauratore, andando alla scoperta dei luoghi in cui egli ha operato dei veri e propri capolavori conservativi.

Luca Zaia
Presidente della Regione del Veneto



La candidatura di Treviso a Capitale della Cultura ha rappresentato una tappa del percorso avviato da questa Amministrazione con la pubblicazione del *Manifesto della Cultura* nel 2014 e proseguito con la rinnovata e fortunata sinergia tra enti pubblici e soggetti privati e con una nuova visione strategica di città che trova la sua sintesi nel brand nato dal talento di due professionisti locali: “Treviso is Open”.

Abbiamo aperto le porte e la Cultura è entrata. La nostra città, così densa di storia a partire dalle mura che la circondano, orgogliosa del suo patrimonio artistico e culturale, è oggi un luogo dove il tessuto cittadino è fondato sulla vitalità di gruppi e associazioni.

Questo percorso e questo processo di apertura, confronto e contaminazione sta coinvolgendo l'intero territorio fatto com'è di tanti comuni, enti e istituzioni diversi, associazioni di categoria, fondazioni, imprese e cittadini.

La pubblicazione di Artigianato Trevigiano *Le chiese di Treviso tra cultura e artigianato* ne è un esempio concreto. Treviso è unica, il suo patrimonio storico e artistico è unico e le chiese sono parte fondamentale e integrante. Un bagaglio storico immenso che solo grazie a una ricerca costante e continua riusciremo a preservare.

È questo il ruolo e il compito dei restauratori che con passione e dedizione lavorano per mantenere vivo un bene che è di tutti. A loro, a questa categoria di artisti che con le proprie mani riconsegnano a noi la storia, va il mio più pieno ringraziamento.

Grazie infine al Presidente Franco Storer e al direttore Salvatore D'Aliberti che hanno voluto racchiudere in una pubblicazione un pezzo importante del nostro patrimonio artistico.

Giovanni Manildo
Sindaco di Treviso



Il nostro territorio è ricco di una capacità manifatturiera che si riconosce attraverso le espressioni artistiche dei luoghi privati e religiosi ed è il luogo perfetto per essere meta di un turismo nazionale e internazionale alla ricerca di unicità da vivere, toccare, ascoltare guardare e anche da degustare.

Questo patrimonio va salvaguardato, preservando i luoghi, le modalità di produzione dei prodotti e conservando l'ampia realtà delle opere architettoniche di pregio che lo caratterizzano.

Il valore è costituito da un "mix" capace di integrare le specificità del territorio, le attività artigianali e artistiche, le cose belle, buone e ben fatte.

La curiosità del moderno viaggiatore è oggi maggiormente orientata verso una nuova offerta turistica ed è responsabilità di chi governa, a vario titolo, una comunità, inserire con cura la sensibilità culturale in tutti gli ambiti come un *fil rouge* creativo, capace trasmettere una visione d'insieme condivisa, tra pubblico e privato e categorie economiche.

Le chiese di Treviso tra cultura e artigianato, opera realizzata da Casartigiani va in questa direzione. I segni della religiosità rappresentati dal tempio durano nel tempo grazie al lavoro sapiente, accurato, innovativo degli artigiani di Treviso.

In un'epoca in cui tutto viene consumato nello spazio di un clic, la restituzione dall'Ottocento ad oggi dei capolavori delle chiese di Treviso mantiene vivo e duraturo lo splendore e la bellezza della nostra storia per continuare a viverla, toccarla, ascoltarla.

Mario Pozza
Presidente della Camera di Commercio di Treviso – Belluno



Le chiese sono luoghi eminenti nei quali la fede cristiana ha depositato oggetti, segni e riti che hanno contraddistinto le diverse epoche storiche. Dalla cattedrale alla più piccola cappella campestre, si rivelano a noi come dei veri e propri palinsesti che ci restituiscono frammenti di bellezza e di spiritualità che ci parlano di un'esperienza lunga duemila anni, vere e proprie "incarnazioni" della fede che hanno aiutato uomini e donne a gettare ponti con il Trascendente, a varcare la soglia del materiale per entrare in contatto con quel Dio che hanno invocato, amato, desiderato. Questo prezioso patrimonio spirituale e culturale – il che, se ci si pensa, è un tutt'uno! – è custodito dalla Chiesa con cura ed impegno e ancora oggi continua ad attrarre l'attenzione di molti che cercano con onestà la Verità attraverso la Bellezza e continua a vivere nell'anima della comunità cristiana del nostro territorio.

Spesso nelle nostre chiese trevigiane lavorarono artisti ed artigiani affermati che, orientati da una committenza ecclesiastica consapevole, hanno prodotto nei secoli capolavori che ancora oggi noi possiamo ammirare. Non mi riferisco solo alle opere d'arte dei grandi artisti che operarono a Treviso dal Trecento ai giorni nostri ma soprattutto a quella miriade di capimastri, scalpellini, intagliatori, fabbri, orafi, e perfino ad esperti tessitori che hanno reso solenni ed eloquenti i riti e la liturgia che in quelle stesse chiese si svolgevano. Sarebbe proficua e veramente preziosa una ricerca che, dal Medioevo ad oggi, potesse mettere in luce i nomi, le storie di questi artigiani – erroneamente definiti "minori" – dei quali spesso la storia non conserva neppure il nome, anche se il frutto del loro ingegno e della loro arte risplende ancora oggi, dopo secoli, in mezzo a noi.

Ritengo pertanto non solo opportuna ma un vero e proprio inizio questa importante pubblicazione voluta da Artigianato Trevigiano – Casartigiani che si prefigge di raccogliere alcuni interventi degli artisti e artigiani che hanno lavorato nelle chiese di Treviso negli ultimi cinquant'anni. Di molti di essi ricordiamo non solo la maestria e la perizia lavorativa, frutto di accurati studi e di lunghe esperienze "di bottega" anche familiari, ma anche il temperamento, il carattere, financo il cuore. Storie di arnesi, di uomini, di anime che hanno interpretato bene la loro parte dentro alla storia delle arti trevigiane che trovano una giusta valorizzazione grazie a questo libro.

Infine nasce una riflessione. Il mondo di questa sapienza fatta di perizia e di arte, di gesti, di ricette e di tradizione rischia di perdersi, di essere annullata sotto i colpi di un'economia talvolta ingiusta che scarta e soffoca non solo uomini e donne ma anche una cultura artigiana che ci viene riconosciuta a livello mondiale. Questa sfida ci chiede una nuova sintesi culturale che passi attraverso una seria conoscenza e possa contemperare solide radici e coraggiosi, nuovi antichi germogli.

don Paolo Barbisan
Direttore dell'Ufficio Diocesano dei Beni Culturali

Gli interventi di restauro

Sant'Agnese in Santi Quaranta

Fondazione: prime attestazioni risalgono al 1268.

Distruzione: nel 1518 in occasione della nuova cinta muraria costruita per proteggere il Comune dagli scontri con la Lega di Cambrai, tutti gli edifici esterni vengono rasi al suolo e la chiesa ricostruita nel sito attuale, vicino al primitivo convento dei Santi Quaranta.

Venne ricostruita tra il 1613 e il 1639 da un discepolo del Palladio.

La chiesa divenne parrocchiale all'inizio dell'Ottocento.

Restauro: a cura di Michelangelo Gatto e Alfredo Riccoboni (coro).



Le vicende della chiesa di Sant'Agnese sono complesse e si legano indissolubilmente al dominio della Serenissima su Treviso. Le prime attestazioni di una pieve dedicata a sant'Agnese risalgono almeno al 1268 e la collocano in una posizione attigua a quella dell'attuale edificio, che allora era in una situazione periferica ed esterna rispetto al circuito murario scaligero.

Nel 1529, con decreto di Papa Leone X, il complesso, comprendente anche il convento attiguo, dove ora trova posto l'Istituto Fabio Besta, venne affidato alla congregazione dei Canonici Regolari della Congregazione del Santissimo Salvatore Lateranense, a seguito della distruzione del loro antico convento posto fuori le mura, a San Giuseppe, saccheggiato nel 1518 dalle truppe della Lega di Cambrai e con l'obbligo di provvedere al suo restauro. Nel frattempo, per proteggere il borgo e la città vennero costituite le mura cinquecentesche e rasi al suolo tutti gli edifici esterni.

L'edificio, dedicato allora, come il primitivo convento di San Giuseppe ai Santi Quaranta, fu eretto nel 1613 in puro stile palladiano, secondo le preferenze dei Canonici Lateranensi, che si ispiravano alle ville del grande architetto vicentino. Nel secolo successivo il complesso venne incamerato dal potente Capitolo della Cattedrale, che decise, nel 1778, di demolire l'antico tempio medievale di Sant'Agnese, trasferendone il titolo all'attuale chiesa.

La chiesa divenne parrocchiale nell'Ottocento e conserva ancora oggi l'impianto neoclassico originario. Il timpano triangolare è sorretto da quattro lesene d'ordine corinzio. Nella sommità, la statua del Redentore al centro con le statue di San Giovanni Battista e Sant'Agnese ai lati. Al centro, sotto la trabeazione, un elegante ovale dà movimento alla facciata, rotta anche da due finestre rettangolari. La navata è a pianta rettangolare e di ordine dorico, è ampia, luminosa e decorata con eleganti stucchi settecenteschi.

Dal punto di vista artistico, la chiesa ospita alcune opere di pregio. Sul fondo è presente la grande pala di Ottavio Cocchi che rappresenta il *Martirio dei Santi Quaranta*, arricchita nel 1729 da una fastosa cornice in stucco.

La navata centrale presenta quattro altari laterali, ricchi di sculture e marmi policromi. Per quanto riguarda le pale, il primo altare a destra ospita il *Martirio di Sant'Agnese* di Giovanni Antonio De Pieri, detto lo "Zoppo"; il secondo, presenta una *Madonna con bambino*, di Giulio Erler, artista attivo nel primo Novecento; sugli altari di sinistra troviamo, a partire dall'altare maggiore, un *Redentore* del tardo Cinquecento nell'atto di benedire, mentre nell'altro altare di sinistra *San Ubaldo che libera una donna indemoniata* di Ascanio Spineda.

La navata centrale della chiesa è caratterizzata da uno splendido coro, restaurato negli anni '90 del Novecento. Il coro è stato una presenza costante fin dalla fondazione, anche se nel corso dei secoli ha subito asportazioni, distruzioni e rifacimenti. Si sviluppa in due ordini di sedute lungo l'abside e continua in un ordine unico lungo il presbiterio. Gli ordini dell'abside sono finemente decorati con schienali alti sorretti da cariatidi, talvolta in pose plastiche, talvolta con espressioni grottesche, le gambe scolpite con motivi che richiamano zampe ferine, braccioli e alette decorati con motivi floreali. Il secondo ordine invece, quello del presbiterio, è decisamente meno decorato, forse perché adibito ad ospitare i conversi. Viste le particolari somiglianze con altri cori veneziani, in particolare con quello della basilica dei Santi San Giovanni e Paolo, proveniente dalla Scuola Grande di Santa Maria della Carità, si tende ad attribuire questa opera a Giacomo Piazzetta.

Una fastosa cantoria barocca ai lati del presbiterio ospita l'organo a canne Zanin costruito nel 2014 con parziale riutilizzo del materiale fonico del precedente strumento, Tamburini opus 51 del 1911, a sua volta comprendente materiale del De Lorenzi. Nella cantoria gemella, inaccessibile, è posta una mostra di canne mute.



La Madonna del Carmelo. Statua attribuita a Giovanni Bonazza. Epoca: 1689-1697.

Gli interventi di restauro

Il ritmo della facciata neoclassica è scandito da quattro paraste su basamenti in pietra d'Istria, con capitelli compositi e sul frontone lo stemma dei Canonici Lateranensi e lo stemma dei nobili della città, che per un breve periodo ebbero in gestione la chiesa.

Lo stato di degrado in cui versava la facciata e la scalinata negli anni '90 ha richiesto un intervento approfondito ad opera di Michelangelo Gatto. Inizialmente si è provveduto al monitoraggio e alla pulizia della scalinata esterna e della pavimentazione antistante all'ingresso della chiesa. Sono stati sostituiti i gradini e le lastre deteriorate con lastre di marmo in pietra d'Istria adattati alle sagome originali.

Per la facciata invece sono individuabili tre diverse fasi del restauro: la prima consiste nella pulizia dalle piante infestanti con un intervento di diserbo chimico e di disinfestazione di organismi spontanei come funghi, muffe, alghe e licheni, probabilmente causati dall'umidità dell'acqua di risalita. Si è poi proceduto all'eliminazione di placche di calcare e di incrostazioni nere causate da agenti atmosferici e dallo smog cittadino, provvedendo poi a restaurare sigillature, stuccature e ammorbidire le ricostruzioni in cemento, in molti casi eliminandole completamente. Sono stati inseriti per dare maggiore solidità perni di fibra in vetro con iniezioni di resina epossidica.

Nella terza fase dell'intervento si è consolidato il materiale lapideo, con prodotti reversibili, naturali specifici per la pietra e il marmo d'Istria.



Il restauro interno

Il restauro, spiega Michelangelo Gatto, si è rivelato assai vasto e complesso. Tra il 1994 ed il 1995 è stato eseguito il restauro della facciata principale della chiesa mediante il recupero dei marmorini originali. Tra il 1997 ed il 1998 si è proceduto con quello degli interni dell'edificio parrocchiale.

La superficie interna, di circa 2000 mq, si presentava completamente ricoperta da strati soprammessi di tinteggiature ottocentesche e novecentesche, che una volta eliminati hanno disvelato l'aspetto originario dell'edificio sacro progettato per essere interamente in marmorino bianco.

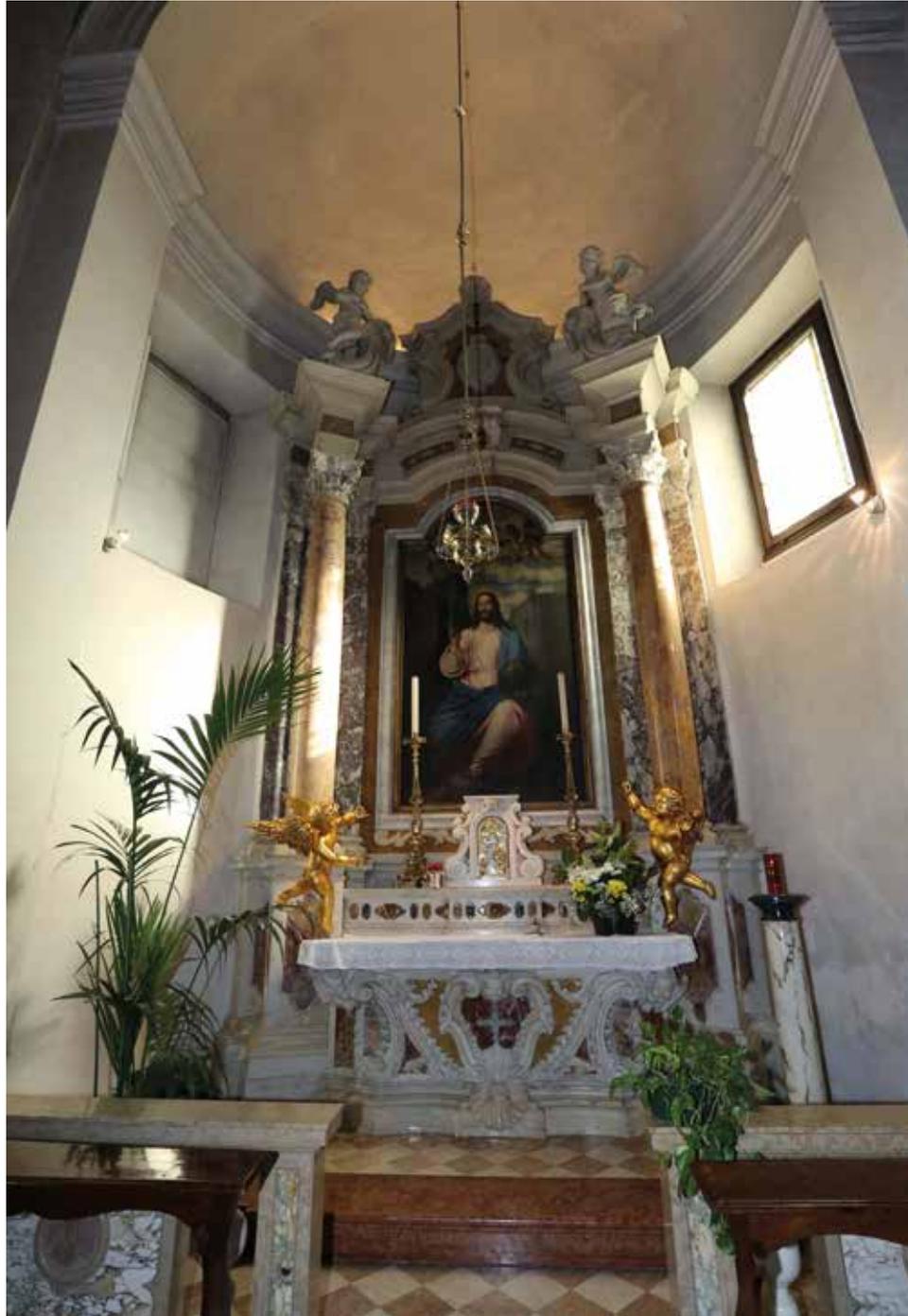
“La chiesa – spiega Michelangelo Gatto – nel corso del tempo ha subito molteplici interventi di ritinteggiatura a seconda delle mode e del gusto del tempo. Così sono andate perdute le tracce ed anche la memoria dell'aspetto originario.”

Il restauro delle superfici è stato eseguito asportando manualmente, con idonea attrezzatura manuale, gli strati non originali. Talvolta si è reso necessario eseguire impacchi per agevolare la rimozione delle finiture non originali.

Man mano che le pareti di Sant'Agnese riprendevano il loro aspetto originario sono emerse sulle paraste della navata le sinopie di alcune decorazioni settecentesche. Lo staff di Gatto le ha parzialmente messe in luce e consolidate. Solamente una parte delle decorazioni rivenute è stata ripresa con un'adeguata pulitura e con ritocchi eseguiti con tecniche reversibili in modo da dare più continuità al motivo decorativo e facilitarne la lettura.

L'importanza di questo restauro è stata nell'aver messo in luce e restaurato le finiture originali, intervenendo con le tecniche e i materiali in perfetta compatibilità con quelli originali.

Michelangelo Gatto ha operato anche nell'altare maggiore, pulendo l'intonaco superiore e restaurando i ricchi marmorini e gli altorilievi a stucco.



Altare di sinistra della navata centrale con una pala tardo-cinquecentesca del Redentore benedicente.



Secondo altare della navata centrale.



Particolare: la Madonna con il bambino.

Il coro

La presenza del coro all'interno della chiesa di Sant'Agnese è un elemento caratterizzante per l'edificio, dal momento che testimonia lo stretto rapporto con la comunità conventuale dei Santi Quaranta, struttura ben più antica e nel 1600 annessa alla chiesa stessa. In effetti la presenza del coro è testimoniata sin dalla prima fase di costruzione dell'edificio.

Il coro si sviluppa in due ordini di stalli sull'abside e in un unico ordine lungo le pareti del presbiterio. Gli stalli a ridosso della parete si caratterizzano per i dossali, piuttosto alti, finemente decorati con cariatidi e motivi fitomorfi, mentre i sedili presentano gambe sagomate come zampe feline e braccioli ornati nuovamente da motivi fitomorfi.

È evidente invece che il secondo ordine del coro fosse utilizzato dai semplici conversi, perché scolpito e decorato con motivi decisamente più semplici. Vista la plasticità delle decorazioni si presuppone che il coro sia stato realizzato dalla scuola di Giacomo Piazzetta, in base anche ad alcune opere molto simili al coro di Sant'Agnese, come ad esempio i due dossali lignei della cappella del Rosario della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia.

Il restauro del coro ligneo è stato effettuato da Alfredo Riccoboni che si è occupato sia del consolidamento e messa in sicurezza della parte strutturale, sia delle integrazioni delle parti mancanti e rovinate, per ridare organicità al coro.

La struttura a cavalletti che sostiene l'ordine di stalli è stata rinforzata con dei supporti lignei a stivaletto con tirante; successivamente è stata costruita una pavimentazione nuova di sostegno sottostante all'originale.

Le due ali del coro, soprattutto nelle zone sottostanti alle finestre erano completamente distaccate dalla parete di circa 25 centimetri e per questo pericolanti. La causa del degrado dell'ancoraggio alle pareti è stata individuata nel deteriora-



Cantoria e altare maggiore.



Organo a canne Zanin.

mento dei supporti in legno incassati nella parete, per le infiltrazioni d'acqua e l'umidità. Si è provveduto a definire nuovi punti d'ancoraggio con viti filettate.

Successivamente sono state reintegrate tutte le parti decorative e strutturali del pavimento, degli inginocchiatoi e delle cornici che risultavano prive di frammenti. Successivamente il coro è stato ripulito da polveri, bitumi e vernici nere che erano state applicate per mascherare il degrado del materiale ligneo.

Infine è stata eseguita la disinfestazione con l'antitarlo e la lucidatura a base di encausto.

Sant'Agostino

Fondazione: la costruzione attuale venne realizzata tra il 1752 e il 1767, quando l'aula quattrocentesca del convento dei Somaschi venne ampliata come seminario vescovile e luogo di culto. Il progetto fu di Francesco Vercellio, architetto più vicino alla scuola barocca romana che a quella veneta.

La chiesa ebbe la fortuna di custodire molte opere dopo la soppressione degli ordini mendicanti.

Il restauro venne finanziato negli anni '90 da imprenditori, associazioni e benefattori privati e curato da specialisti di diversi settori (affresco/lapideo/ligneo).



La chiesa apparteneva al vicino collegio dei Chierici Regolari di Somasca. Fu uno di loro, padre Francesco Vecellio, a progettare questo elegante edificio verso la metà del XVIII secolo, che fu consacrato il 25 dicembre 1758. Esperto di architettura romana, Vecellio fu un membro decisamente autorevole tanto da imporre le sue concezioni architettoniche, del tutto nuove, al gusto veneto. Ecco perché la chiesa presenta uno stile barocco molto più simile alla scuola romana che a quella veneta, se pur con cento anni di ritardo, con alcune distinzioni di stili e una certa mescolanza: la decorazione a stucco rococò e barocca nel catino absidale si contrappone all'ingresso principale di gusto palladiano.

La chiesa divenne parrocchiale e sede della scuola dei calzolai. Il rapporto della chiesa di Sant'Agostino con le scuole artigiane è sempre stato molto importante: infatti calzolai la scelsero come sede di rappresentanza grazie ad un altare dedicato a Sant'Aniano, primo vescovo di Alessandria d'Egitto, calzolaio evangelizzato da San Marco. Aniano era un calzolaio pagano al quale l'evangelista commissionò la riparazione di un calzare non appena giunto in città. Quando si ferì un dito, l'artigiano iniziò ad imprecare contro il suo cliente. Questi però lo guarì tracciandogli un segno di croce sulla ferita ed invitandolo a credere in Cristo. Aniano allora si convertì al cristianesimo e si fece battezzare da Marco diventando il primo vescovo di Alessandria. Da qui il detto fare le scarpe a qualcuno.

La vita della confraternita dei calzolai si lega indissolubilmente alle vicende di questa chiesa. Sant'Agostino ebbe inoltre la fortuna di custodire alcune opere qui trasferite dopo la soppressione napoleonica degli ordini mendicanti, mentre i padri Somaschi si trasferirono nella vicina chiesa di Santa Fosca, in Santa Maria Maggiore, che tenne la titolarità della parrocchia. Da San Tommaso, ad esempio, proviene l'affresco della flagellazione di San Sebastiano – ricollocato a lato dell'ingresso principale – nonché la statua del XVI secolo di San Tommaso. Altre sculture lignee, dedicate alla Madonna della Cintura, a Sant'Agostino e a Santa Monica, si trovavano originariamente nella chiesa di Santa Margherita.

L'esterno presenta una costruzione a pianta ellittica con facciata ricurva e dinamica, un esempio perfetto di stile tardo-barocco. Di ordine ionico, è inquadrata da pilastri laterali sorreggenti un frontone triangolare. Ricurvo, invece, il frontone del portone d'ingresso. Sopra il frontone principale, un'elegante finestra termale, chiusa al centro, alleggerisce la sovrastruttura.

L'interno presenta una squisita eleganza e un'unità di stile, tra architettura, apparati decorativi e mobilio, di elevato valore e rara armonia. L'altare maggiore è posto in un'abside semicircolare aperta col catino retto da quattro colonne dietro le quali si apre un coretto rettangolare illuminato da una lanterna. Quattro gli altari laterali, mentre i pilastri corinzi reggono la trabeazione che si chiude con una doppia cornice. Sopra, un attico sostiene il soffitto piano.

Le pareti e il soffitto sono tutti decorati da stucchi bianchi e avorio e ricchi marmi intarsiati. Nelle quattro cappelle si trovano le pale di Pozzoserrato, Carlo Loth e Antonio Marinetti detto il Chiozzotto, autore anche del grande ovale della *Gloria di san Girolamo Miani*. Il ciclo invece nel presbiterio appartiene a Girolamo Bonagrazia e Antonio Fumani, a cavallo tra Sei e Settecento. L'organo di Verassi è del 1850, mentre tra gli arredi spiccano i banchi originali del primo Novecento.

Per avviare e completare il restauro è stato costituito un apposito comitato, che ha seguito gli interventi in sinergia con la Sovrintendenza dei Beni Culturali. Il comitato ha gestito gli appalti come fossero una vera e propria "lista nozze", ovvero dividendo gli interventi necessari e proponendoli alle associazioni, ai professionisti o anche ai privati del territorio, che si sono impegnati economicamente a ridare luce a questo tesoro. Particolarità di questa chiesa è il buon stato di conservazione delle suppellettili e degli apparati processionali che spesso venivano donati da cittadini privati. Il restauro degli anni '90, durato quasi dieci anni, ha interessato tutti i comparti: l'apparato ligneo è stato restaurato dallo studio Schiavetto, la tela centrale della Gloria di San Girolamo da Antonio Bigolin, il restauro dell'organo dall'azienda De Nardo, il restauro delle sculture lignee da Flavia Cabrio e, per la Sovrintendenza, da Gabriella Delfini Filippi.



Il restauro dell'aula

Un cartiglio sulla controfacciata testimonia il restauro del 1930 che aveva ridipinto completamente tutta la chiesa, appiattendone i toni. Il restauro del 1992, curato da Michelangelo Gatto, aveva l'obiettivo principale di ripristinare l'antica luminosità e i cromatismi originali.

Si è cominciato quindi dalla revisione del lavoro di risanamento già effettuato sulla struttura sommitale, in relazione alla necessità di rinforzare la superficie incannucciata, supporto degli stucchi del soffitto. Visionando lo spazio compreso tra il manto, opportunamente impermeabilizzato e l'orditura di sostegno della soffittatura, si è evidenziata la necessità di sostituire molti travetti e rinforzare due elementi strutturali con staffe e incalmi. Si è passati quindi alla sostituzione di gran parte delle tavole a cui erano ancorati i tiranti metallici, ricalibrati perché negli assestamenti del pesante piano di chiusura dell'aula, alcuni avevano perso ogni funzione, ma in generale mantenuti e rinforzati con barre d'ottone. Una generale ripulitura, unguendo e disinfestando tutte le travi, ha concluso le operazioni nel sottotetto necessarie ad assicurare la stabilità dell'incannucciato.

Il lavoro di restauro degli stucchi è iniziato proprio dal soffitto: di ottima fattura sono stati intaccati solo in parte dalle integrazioni del 1930, molto rozze ma fortunatamente facilmente reversibili, per cui l'intervento ha richiesto un'approfondita fase di pulitura ma nessun ritocco o integrazione dell'apparato settecentesco. Procedendo nella pulitura dall'alto verso il basso, e man mano si procedeva verso il basso delle murature, è evidente come gli stucchi bianchi si alternavano a cromatismi diversificati e pregiati, che il restauro ha cercato non solo di rispettare ma di rimettere in luce. Scoprendo i diversi colori originali è emersa che anche la posizione delle finestre e quindi la luminosità dell'aula originariamente era stata pianificata per valorizzare gli stucchi: fortunatamente non sono mai state rimpiazzate le vetrate di comunicazione interna accanto all'abside e all'ingresso per cui è stato possibile intervenire sulla base di un modello.

Trovando una parte dei pavimenti in estreme condizioni di degrado, si è approfittato per risanare mediante vespaio le murature dall'umidità e scavare quindi sotto il livello del XVIII secolo, la ricerca degli impianti preesistenti, quanto meno di quello quattrocentesco, di cui resta la piccola torre campanaria munita di cella a bifore. Si sono potuti ritrovare solo cospicui resti di una esedra, lasciati in vista ma insufficienti da soli a darci conto dei mutamenti planimetrici della chiesa. La calibratura conseguita dagli ambienti in epoca barocca ha comunque consigliato di ripristinare il livello di quel tempo, consolidando i solai e le travi lignee, sovrapponendovi tavolati nuovi in sostituzione dei vecchi marciti o dei più recenti battuti in cemento e restaurando i terrazzi nella parte sud.

Terminati gli interventi all'interno della chiesa, si è passati alla facciata esterna che aveva subito pesanti rimaneggiamenti. Nella parte alta, che aveva conservato maggiormente il chiaro tono barocco bianco avorio, le puliture hanno rivelato numerosi strati di colore e rimaneggiamenti di intonaci che sono stati subito eliminati. Le parti della facciata più bassa sono state invece alterate da una ridipintura arancione, mentre i pannelli grigi imitanti una pietra locale erano diventati color antracite. Lo stato di finitura d'origine si era conservato solo a lacerti, specialmente nell'area basamentale più soggetta ad usura e si è quindi provveduto a diffuse integrazioni, correggendo una volta fissate con microstuccature le porzioni decoese più antiche, i contrasti eccessivi con una serie di velature reversibili. Si è recuperata in questo modo l'originalità e la compattezza della facciata originale, valorizzando la ricchezza di elementi decorativi.

Particolare attenzione è stata dedicata al consolidamento delle pareti in scorzoni, in aderenza al muro esterno del fabbricato al pulpito: si sono ripresi i paramenti d'intonaco, evidenziando il volume a sbalzo dal deposito dei primi anni del '900 di proprietà privata: un accordo con il proprietario del sito residenziale ha permesso di riprogettare il piano, rendendo visibili le antiche finestre.

Sul lato nord della facciata, l'intervento di pulitura ha permesso di evidenziare le stratificazioni dei diversi periodi, ma ha soprattutto consentito la scoperta di alcuni lacerti dipinti a finto mattone, del tutto simili ad altri esistenti sulla stessa via di Sant'Agostino databili tra il XIII e il XV secolo: grazie a questa testimonianza siamo portati a pensare che questo fronte facesse parte del precedente volume ecclesiastico, come pure l'adiacente sagrestia.

La ditta Gatto, ha eseguito l'intervento di restauro sia degli interni che degli esterni della chiesa.

“Nel caso del restauro della chiesa di Sant'Agostino – spiega Michelangelo Gatto – abbiamo rimosso la patina del tempo, ed è proprio il caso di dirlo anche in senso letterale. La chiesa infatti era in pessimo stato di conservazione, soprattutto a causa di ridipinture precedenti che ne avevano rovinato l'aspetto originari. È stato quindi necessario rimuovere, procedendo interamente con idonea attrezzatura manuale, tutti gli strati soprammessi dovuti ad interventi non originali per riportare la chiesa ai suoi colori originali sia dei marmorini che degli stucchi. Ha fatto seguito poi il restauro delle superfici”.

Anche alle superfici esterne è stato ridonato l'aspetto originario restaurando i marmorini originari. Sono stati utilizzati prodotti naturali e adoperate tecniche reversibili, spesso ripercorrendo nel restauro le metodologie originarie utilizzate in primis dalle maestranze barocche. “La chiesa di Sant'Agostino ci ha richiesto anche un forte impegno archivistico e di ricerca storica – chiosa Gatto – abbiamo ritrovato infatti un esempio assai simile a Sant'Agostino nella Roma barocca, a firma di un frate somasco, Francesco Vecellio, che si è spostato poi in Veneto, ed ha progettato anche questo splendido edificio religioso. Attualmente la chiesa è uno degli esempi più belli di arte barocca, che insieme unisce testimonianze di un importante registro architettonico con le scuole e le maestranze del tempo ed esempi bellissimi della cultura materiale del tempo, ancora conservati nelle suppellettili all'interno della chiesa stessa.”

Restauro del campanile

Il campanile, anche se nascosto dal volume dell'aula e dagli altri edifici circostanti, resta comunque la più forte testimonianza dell'apparato del XV secolo. Per questa ragione il suo restauro, pur non comportando importanti interventi statici, ha richiesto un'attenzione speciale per non perdere pezzi di storia del suo passato. Essendo stato quasi integralmente sostituito l'intonaco della parte bassa con impasto di cemento, si è dovuta scoprire la muratura a vivo, scoprendo così le diverse stratificazioni degli interventi precedenti, che talvolta hanno previsto anche la ricostruzione.

La presenza di aree discretamente estese di rivestimento originale sulla porzione più alta, intorno alla cella, ha permesso dopo il consolidamento e la pulitura, di ritrovare la composizione e il colore originali, usato poi come modello per reintornacare le pareti sottostanti. Si è evitato di dare a queste ultime lo strato di finitura più liscia, lasciando apparire maggiormente la sabbia grigia, in modo da rendere percepibili, pur nell'armonia dell'insieme, le sostituzioni effettuate.

La Soprintendenza per i Beni Storici Artistici del Veneto ha restaurato la maggior parte delle opere dipinte, scolpite, miniate e tessute del complesso. Inoltre la parrocchia di Sant'Agostino ha commissionato all'architetto Borsato e all'ingegnere Negro un progetto per la documentazione di impianti tecnologici.

Organo di Sant'Agostino

La chiesa ospita un organo ottocentesco che pur essendo successivo alla costruzione barocca dell'edificio, si integra alla perfezione.

Fu costruito nel 1858 dai fratelli Serassi di Bergamo ed è arrivato ai giorni nostri in ottime condizioni, tanto che ancora oggi è in grado di fornire particolari suggestioni per l'originalità timbrica, dovuta anche dalla matrice organistica lombarda. Lo stile della cantoria e della cassa dell'organo conservano lo stile neoclassico, caratterizzato da ali laterali e festoni di ordi-

ne dorico, mentre nella parte centrale vi è un inserimento di tavole in metallo dorato lavorate a giorno con motivi fitomorfi. Il restauro dell'organo è stato effettuato prima degli interventi che hanno interessato l'impianto architettonico della chiesa. Viste le buone condizioni, il restauro si è concentrato soprattutto sul mantenimento del materiale ligneo e metallico, mantenendo ogni parte originale e sulla pulizia del materiale sonoro. È stato effettuato dal laboratorio De Nardo.

Restauro del servizio processionale

Tratto dalla scheda di restauro pubblicata su "Progetto restauro"

Il *Servizio processionale della Confraternita della morte* è un gruppo scultoreo composto da un'insegna e da quattro torceri. L'insegna è formata da un'asta culminante in una terminazione decorata da un gruppo scultoreo ed è quindi un apparato usato durante le processioni ed è ispirato, stilisticamente parlando, ai modi di Andrea Brustolon, scultore veneto della metà del XVIII secolo.

Il *Trionfo della Morte*, scultura lignea policroma da processione dunque, è alta 1.50 metri ed è composta da cinque figure e un basamento con decorazioni floreali. Anche in questo caso, l'essenza legnosa utilizzata come per le statue lignee è il cirmolo e la tecnica d'esecuzione è audace: infatti è intagliata da un blocco unico, seguendo le venature del legno per favorire le sollecitazioni plastiche delle sculture. Solo le parti più aggettanti come le ali, la ruota, i teschi sono stati intagliati a parte e fissati con dei perni in legno.

Durante il restauro si sono potute notare le tracce di vecchi restauri e trattamenti conservativi, riconducibili, anche in questo caso, a due interventi diversi: come per le statue lignee anche in questo caso un pesante intervento ottocentesco con la stesura di uno strato di gommalacca e rifacimenti pittorici grossolani. Prima del restauro, cadute, parti pericolanti e stacchi della preparazione caratterizzavano la superficie, rendendola assai precaria.

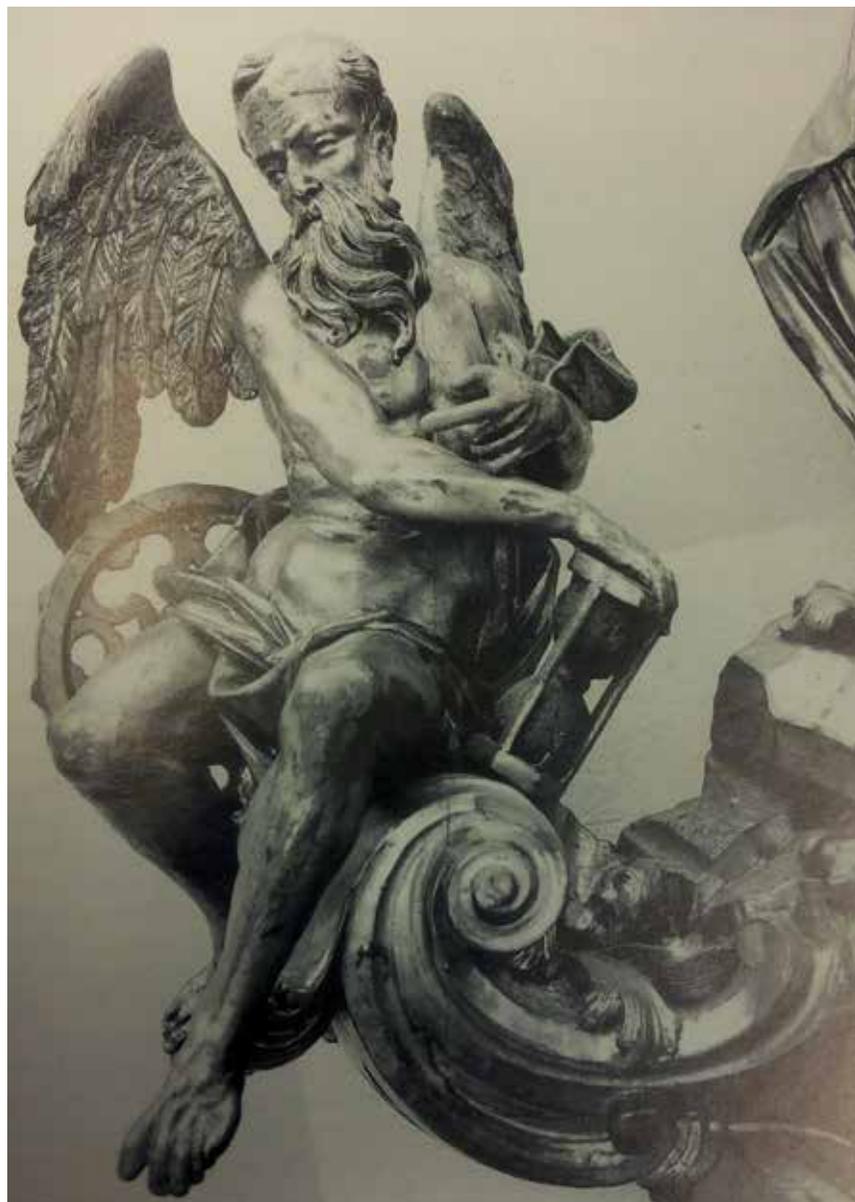


Processionale "Il Trionfo della Morte".

Sulle torcere poi era presente uno strato di sporchi coerenti che offuscava la composizione dell'opera, in più risultavano rivestite in foglia d'argento meccata a sostituzione delle parti dorate. Anche in questo caso i restauratori e la Sovrintendenza hanno preferito mantenere i rifacimenti ottocenteschi, perché da sondaggi e campionature, le cromie originarie risultavano largamente compromesse. Si è cercato quindi di eseguire un intervento mirato all'eliminazione delle cause di degrado e di quelle alterazioni che non permettevano una lettura completa dell'opera. È stato eliminato lo strato di sporchi coerenti con tamponature a base di ph basico, poi si sono asportati i rifacimenti alterati, in particolare la gommalacca; i sol-

levamenti della pellicola pittorica sono stati fissati mediante iniezioni di resina acrilica in soluzione e successivo adagiamento con termocauterio.

Particolare attenzione è stata posta al rifacimento delle lacune, che sono state colmate ad acquerello, tenendo soprattutto conto che queste opere non avrebbero potuto godere di un microclima adatto, ma piuttosto sarebbero state esposte in un ambiente dove l'equilibrio tra doratura, cromatismo e materiale ligneo può essere compromesso. Le integrazioni cromatiche a rigatino, dove più opportuno, sono state brunite e ritoccate a tratteggio e con oro in conchiglia per dare un effetto dorato alle superfici.



Particolare del Trionfo della Morte.



Particolare della statua lignea di Santa Monica.

Restauro delle sculture lignee

Tratto dalla scheda di restauro pubblicata su "Progetto restauro"

Il restauro delle strutture lignee è stato curato da Flavia Cabrio e da Gabriella Delfini Filippi, della Soprintendenza. Il patrimonio delle sculture lignee di Sant'Agostino corrisponde ad un piccolo nucleo di sculture ed un servizio processionale, a cui si aggiungono i crocefissi conservati nella sagrestia. Il restauro ha interessato le statue della Madonna della cintola, Sant'Agostino, Santa Monica: tutte presentavano molti sollevamenti, cadute di policromia e notevoli dissesti strutturali dovuti ai movimenti del legno. A causa di vecchi restauri inoltre, l'intera superficie delle sculture era ricoperta da una densa pellicola di gomma-

lacca, data in passato come fissativo, e di oli essiccativi, che comportava la desquamazione delle decorazioni. L'intervento di restauro ha provveduto alla rimozione delle patinature, il fissaggio delle superfici sollevate, il consolidamento del legno fatiscente e la disinfestazione; in sostanza pur avendo risolto le problematiche legate alla conservazione dell'opera, il restauro ha purtroppo rivelato pesanti rimaneggiamenti passati che in parte hanno compromesso l'opera. L'intervento più invasivo è stato infatti quello ottocentesco, perché ha previsto una pulitura aggressiva e massiccia, con ampi rifacimenti e con la stesura della già citata gommalacca. Il secondo intervento, probabilmente novecentesco, è stato eseguito ridipingendo direttamente sul legno le cadute di policromia con vernici inopportune. Gli interventi sono



La Madonna della Cintola – statua lignea.



Crocifisso ligneo del XV secolo.

comuni a tutte tre le statue, che presentano anche delle affinità stilistiche e compositive, a cominciare dal legno utilizzato: il cirmolo; gli strati preparatori sono a gesso e colla animale e sono stati dati a pennello in più stesure. Nei manti è stata stesa una foglia d'oro della stessa tonalità rossiccia, mentre le decorazioni dei manti, realizzate secondo gusto barocco, sono state realizzate secondo la tecnica del punzone. I rifacimenti sono stati rimossi solo in parte, perché la loro completa rimozione avrebbe messo in luce una policromia originale molto frammentata e in percentuale talmente ridotta da non giustificare la distruzione dello strato soprastante. L'effetto d'insieme delle tre sculture è rimasto quindi nel complesso molto integro, grazie anche al recupero dei frammenti originali e riducendo le cadute di policromia.

Per quanto riguarda la Madonna, è stata riscontrata la presenza di azzurrite sotto lo strato ottocentesco e si è deciso in fase di restauro di mettere in luce la stesura originale: un'operazione eseguita a bisturi per evitare di alterare, con l'impiego di solventi, la composizione cromatica.

Anche il velo della Vergine e l'incarnato del volto sono stati in questo caso messi in luce, scoprendo particolarità molto preziose, come i riccioli dipinti sulla fronte per smorzare lo stacco tra il rilievo dell'intaglio e la levigatezza della pelle.

Storia e restauro dei due crocifissi lignei

La chiesa conserva due crocifissi lignei del XV e del XVII secolo: il primo piuttosto massiccio si compone di due bracci a sezione rettangolare: quello verticale di 2 metri e quello orizzontale di 1.43 metri. I profili esterni presentano una decorazione perimetrale a foglia trilobata intagliata e decorata in oro zecchino su ammanitura a gesso e colla con una preparazione classica con bolo rosso d'Armenia. Le facce della croce presentano invece una coloritura eseguita a pennello con mordente nero. Il braccio trasversale è assemblato ad incastro con quello verticale, tramite alcuni perni di legno duro. Il Cristo aderisce



Particolare del crocifisso ligneo del XVII secolo.

alla croce per mezzo dei chiodi della Passione e con un grosso perno di ferro forgiato e battuto a mano dietro le spalle.

La figura è possente e segue con una certa rigidità la tipologia classica del Cristo Penitente. Il drappeggio dei pannelli stilisticamente è riconducibile al Quattrocento; è evidente, data la pesantezza, che la croce non poteva essere portata in processione, ma piuttosto posta sopra un altare. La parte superiore dell'asta verticale è stata troncata di alcuni centimetri e manca infatti della decorazione a fogliami presente negli altri bracci: al suo posto per mascherare la troncatura, nel '700 è stato applicato recuperandolo da altre suppellettili, un fregio sagomato e laccato con profilo dorato. Le due fini borchie dorate, sbalzate e cesellate ai lati delle braccia, richiamano infatti il gusto

neoclassico. Quest'opera negli anni '90, epoca del restauro, si presentava in un cattivo stato di conservazione: in molti punti la pellicola pittorica si trovava sollevata e staccata dal supporto ligneo, attaccato dai tarli e coperto da uno spesso strato di sporczia. La prima fase del restauro si è concentrata su un intervento di consolidamento della pellicola pittorica: il problema principale non stava tanto nel supporto del legno che nei secoli si era naturalmente ritirato, quanto nel colore che non aderiva alla base di gesso e colla, a causa di una sostanza oleosa. Si è proceduto quindi ad un intervento di disinfestazione con antitarlo a base di Permetrina, sono stati sostituiti i perni in legno duro e solo successivamente si è potuto intervenire sulla pellicola pittorica che è stata ripristinata dopo la pulitura con il suo colore originario avo-

rio. La pulitura è stata eseguita con solventi aromatici, chetonici e basici applicati a pennello in emulsione cerosa neutra. Le ridipinture successive settecentesche e ottocentesche sono state asportate con impacchi a solvente.

Il secondo crocifisso, attribuibile circa al 1600, è stato poi trasferito alla chiesa di San Gaetano ed è un crocifisso processionale, pesantemente manomesso nel corso dei secoli. I bracci sono ingentiliti da una decorazione floreale, su fondo nero realizzato a mordente con inserti di madreperla, i terminali delle aste sono decorati con racemi in latta sbalzata e dorata, collegati in modo piuttosto grezzo, inoltre alcuni motivi decorativo sono stati aggiunti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il Crocifisso è giunto al restauro degli anni '90 coperto da una patinatura scura, che lo rendeva simile ad un crocifisso in bronzo. La prima fase dell'intervento si è concentrata sul consolidamento ligneo con iniezioni di resine acriliche, poi nella fase di pulitura, con l'asportazione della vernice scura applicata omogeneamente su tutta la superficie del Cristo e realizzata con una miscela di solventi a base di aromatica e chetonica applicati sia con tamponcino sia a pennello. La pulitura della pellicola pittorica ha rivelato un'ulteriore causa di distacco e cioè una seconda pellicola pittorica sottostante più antica, che però da alcune indagini risultava compromessa e pertanto si è deciso di non riportarla alla luce.

Il restauro della gloria di San Girolamo Miani

Tratto dalla relazione di restauro di Antonio Bigolin

Il restauro della tela è stato curato direttamente dalla Sovrintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Veneto, con il sostegno del Rotary Club ed effettuato da Antonio Bigolin tra il 1993 e il 1994, durante quindi un intervento più generale di tutto l'impianto ecclesiastico avvenuto negli anni '90. L'opera realizzata da Marinetti si presentava in condizioni precarie, sia per la struttura dell'opera ma anche per la sua leggibilità stilistica e iconografica. Le notevoli dimensioni del dipinto e la sua particolare collocazione all'interno della chiesa.

Il dipinto fu una delle prime opere completate, anche rispetto



Il telero del Marinetti prima del restauro.



Il telero del Marinetti dopo l'intervento di restauro.

ad alcune fasi costruttive della chiesa, ne abbiamo conferma dagli atti notarili di Pietro Gradenigo, che alla data del 26 dicembre 1755 scrive: “Nella Piazza di San Marco fu esposto un soffittato grande: deve servire per il Collegio dei Padri Somaschi di Treviso, vedendosi in questo dipinto Girolamo Miani, dal pennello di ... Da Chioggia”. La chiesa, all’epoca della realizzazione del dipinto, era in stato avanzato di costruzione ma non ancora completata, quindi la tela ovale venne risistemata provvisoriamente fino almeno al 1760.

Il restauro ha restituito l’effetto di luminosità generale del dipinto: la gloria di Girolamo Miani rappresenta la gloria dell’ordine da lui fondato e che viene riproposto soprattutto da quest’opera, che nel Novecento aveva subito alcuni restauri: ne parla il Coletti nel *Catalogo delle cose d’arte e di antichità di Treviso* descrivendone uno stato di conservazione pessimo, quasi completamente coperto da muffe.

Anche al momento del restauro degli anni ’90, si trovava in pessime condizioni. Si erano verificate vaste cadute di colore, inoltre ampie zone presentavano sollevamenti degli strati preparatori, le continue tensioni a cui è andato soggetto il dipinto hanno provocato sul retro una fitta rete di crepe. Lungo i margini si riscontravano dei fori causati da chiodi arrugginiti applicati dai precedenti interventi di restauro, per sostenere la cornice dorata. La superficie appariva scura e quasi illeggibile, soprattutto per uno strato nerastro dovuto a sedimentazioni di polvere e nerofumo prodotto dalla combustione di candele e delle lampade votive.

Le dimensioni dell’opera non hanno reso facile le operazioni di restauro conservativo, dal momento che è stato necessario rigirare la pellicola pittorica per poter intervenire anche sul supporto del dipinto. È stato staccato dal soffitto e mantenuto in sospeso su un sistema di ponteggi per poter lavorare meglio sulla superficie pittorica, proteggendo i sollevamenti di colore con fogli di carta di riso applicati con colletta. Consolidata la superficie cromatica si è potuto staccare il dipinto dal telaio, indebolito dall’umidità e dall’erosione di insetti infestanti. A

questo punto la tela presentava un allungamento delle fibre nella zona centrale, per cui è stato necessario effettuare uno spianamento fissando i margini del dipinto, rinforzati con fasce di tela, ad un telaio allungabile ed elastico e quindi più adatto a mantenere in tensione il supporto. Le operazioni di restauro sono proseguite con la rimozione dal retro dei calcinacci e degli strati di polvere e guano, il supporto è stato poi trattato con un antibiotico disinfettante. Sul retro del dipinto è stata posta della colletta diluita con una foderatura tradizionale incollando una nuova tela di lino. Il retro è stato poi trattato con una soluzione di resina al 5-10% in solvente per renderlo meno sensibile agli sbalzi termici.

Le fasi seguenti hanno riguardato la rimozione dei fogli di carta di riso applicati a protezione della superficie pittorica, e il montaggio del dipinto su un nuovo telaio ligneo costruito seguendo lo schema del supporto originale, ma rinforzato nei punti di incastro.

L'intervento sulla pellicola pittorica è iniziato con la pulitura, rimuovendo i depositi di polvere e nerofumo, la vernice ingiallita e i restauri pittorici precedenti che avevano alterato l'unità dell'opera. Il dipinto annerito e quasi illeggibile, è stato recuperato, anche se parzialmente a causa delle cadute di colore e di alcune abrasioni superficiale del colore, a causa dei solventi utilizzati nei restauri precedenti del passato. La composizione cromatica è stata ottenuta stuccando inizialmente le lacune con gesso e colla, e reintegrando poi con dei pigmenti a vernice le stuccature e le abrasioni superficiali del colore, impiegando la tecnica del puntinato.

Santa Caterina

Fondazione: nel 1346, sui resti del palazzo dei da Camino, grazie alla confraternita dei Servi di Maria.

Il completamento della chiesa e del convento risale alla fine del XIV secolo.

Nel 1500 la chiesa venne danneggiata dagli scontri tra veneziani e alleati della Lega di Cambrai.

Nel 1883 stacco del ciclo di Sant'Orsola, voluto dal Bailo ed effettuato da Carlin e Girolamo Botter.

Nel 1944 la chiesa venne danneggiata dal bombardamento del 7 aprile.

Dal 1967 architetti illustri, come Scarpa, Fassina e Gemin, lavorano e progettano la trasformazione di Santa Caterina a sede museale.

Restauro: il ciclo di Sant'Orsola a cura di Antonio Bigolin. Il restauro della chiesa a cura di Memi Botter.





I pannelli con gli strappi degli affreschi di Tommaso da Modena sul ciclo di Sant'Orsola.

La storia della chiesa di Santa Caterina si lega indissolubilmente a Tommaso da Modena, ma questo connubio ha una paternità molto recente: la chiesa ha origini trecentesche ma gli affreschi del ciclo di Sant'Orsola sono stati creati per le pareti di Santa Margherita.

Ripercorrendo la storia della chiesa, come primo passo, la costruzione risale al 1346, quando la confraternita dei Servi di Maria, di origine toscana e ultimi tra i grandi ordini conventuali dell'Italia medievale ad insediarsi a Treviso, ottennero dalla città un'area per costruirvi il loro convento, con la grande chiesa dedicata a Santa Caterina d'Alessandria, riutilizzando in parte le strutture preesistenti che risalivano ad un antico palazzo della famiglia da Camino, scappata a causa di una rivolta popolare.

La costruzione dell'edificio, iniziata dalla zona absidale e, pare, inglobante parte dell'antico palazzo, fu interrotta bruscamente a causa della peste del 1348: la fabbrica era giunta a circa metà della navata e venne dunque provvisoriamente costruita una facciata in assi di legno. Di questo stato resta traccia nell'affresco parietale raffigurante Santa Caterina in atto di sostenere il modellino della città di Treviso scoperto sulla parete meridionale dell'edificio. Dal 1469, fino alla partenza dei Serviti, ogni anno il 20 gennaio si teneva una solenne processione in onore di San Sebastiano per la liberazione dalla peste. La chiesa fu ultimata solo tra la fine del XIV secolo e gli inizi del secolo successivo. Grazie all'iniziativa di privati furono aggiunte alcune cappelle di cui oggi resta soltanto quella detta "degli Innocenti", edificata per volontà del giurista di Conegliano Alberto della Motta, qui sepolto nel 1406, che nel proprio testamento provvide anche agli arredi liturgici, alla pala d'altare e alla decorazione pittorica (*facere dipingi dictam cappellam*).

L'edificio, in particolare la zona absidale, fu danneggiato durante l'estate del 1508 nel corso degli scontri fra veneziani e alleati della lega di Cambrai.

Seguendo le direttive del Concilio di Trento, i Serviti provvidero nel 1590 a ridecorare la chiesa in conformità all'austerità richiesta dalla Controriforma: furono picchiettate e ricoperte

con intonaco le immagini medievali, eliminati molti monumenti e realizzati finti altari architettonici ad affresco integrati con pale dipinte su tela.

Il convento fu soppresso nel 1772 mentre nel 1806 anche la chiesa cessò ogni funzione religiosa. Da allora il complesso divenne proprietà demaniale e fu utilizzato come caserma e magazzino militare, causando un grave danno alle architetture e alle decorazioni. I danni maggiori, tuttavia, furono causati dai bombardamenti del 7 aprile del 1944 e del 10 marzo del 1945: in quell'occasione Mario Botter scoprì gli affreschi, velati nei secoli, attribuibili a Gentile da Fabriano e alla sua scuola in particolare *La Madonna con il bambino e Santi*. Inoltre Botter svelò un ciclo attribuito a Giovanni Da Bologna *Le nozze mistiche di Santa Caterina*, nella parete meridionale della chiesa, *Santa Caterina che regge il modello della città di Treviso* e *L'annunciazione*, nella zona vicina all'abside. I primi interventi di restauro si svolsero nel 1954 e nel 1958. Nel 1967 Carlo Scarpa ricevette l'incarico per restaurare l'intero complesso e adibirlo a museo, un progetto che si sviluppò in oltre 40 anni e che ha trovato completamento e completezza solo recentemente.

Per quanto riguarda invece gli affreschi di Tommaso da Modena, gli stacchi del 1883 da Santa Margherita furono decisi da Luigi Bailo e curati da Carlini e Girolamo Botter: ricordando che le prime vere teorie scientifiche risalgono a Cesare Brandi negli anni '60 del Novecento, la modalità e la tecnica di stacco e non di strappo effettuata dai due esperti alla fine dell'800 fu da manuale, per il loro tempo. La scelta di procedere con lo stacco separando le varie scene fu sicuramente vincente perché permise la conservazione del ciclo pittorico più fedele alla collocazione originaria e fu possibile, fin da subito osservare alcune tecniche utilizzate da Tommaso da Modena. Con lo strappo gran parte dei particolari si sarebbero persi e la policromia originale modificata, su colori giallognoli a causa delle colle utilizzate al tempo.

Il ciclo di Sant'Orsola, posto all'interno del percorso museale di Santa Caterina, narra le vicende di Orsola, figlia del re cristiano di Bretagna, chiesta in sposa dal principe pagano d'In-



Immagini del ciclo di Sant'Orsola realizzato da Tommaso da Modena e restaurato da Antonio Bigolin. In primo piano: "Il Battesimo del Principe".

ghilterra, seguendo le vicende narrative proposte dalla *Legenda Aura* di Jacopo da Varazze (XIII secolo). Inizialmente gli affreschi abbellivano le pareti della chiesa di Santa Margherita, chiesa oggi sconsacrata che recentemente è stata trasformata in Museo del Manifesto ed ospita la collezione Salce. Già dall'Ottocento gli affreschi persero la loro collocazione con lo stacco effettuato da Luigi Bailo, che per primo li salvò dal totale degrado e distruzione, per essere portati nel convento degli Scalzi in Borgo Cavour. Da quel momento iniziò una lunga diatriba su quale fosse la migliore collocazione per questo splendido ciclo realizzato da Tommaso da Modena. Un viaggio e una storia che ha coinvolto i migliori architetti trevigiani di fama internazionale: Bailo, Coletti, Scarpa fino a Fassina e i Gemin; i restauratori della famiglia Botter (Girolamo, Mario e Memi), che li hanno recuperati, restaurati e consolidati in diversi interventi dalla fine dell'Ottocento ad oggi. Solo nel 2008, a completamento dell'ampio restauro conservativo effettuato da Antonio Bigolin, gli affreschi hanno trovato fissa dimora nella chiesa di Sant'Orsola.

Il ciclo è composto da 11 raffigurazioni legate alla vita della Santa, più altri tre riquadri della *Gloria di Orsola*, *l'Annunciata*, la *Madonna con il Bambino*, oltre che a un affresco dell'Arcangelo Michele, ma non conservato. Nella prima scena è raffigurato l'invio degli ambasciatori da parte del re pagano: consegna la lettera con la richiesta di matrimonio tra il proprio figlio e Orsola. Il secondo affresco ritrae gli ambasciatori presso il re di Bretagna, mentre nel terzo, Orsola accetta ma pone come condizione il battesimo del principe inglese, che acconsente (quarto affresco). Nel quinto episodio Orsola, accompagnata da numerose compagne, affronta il viaggio a Roma, solcando il Reno davanti alle mura di Colonia, e un angelo appare alla fanciulla annunciandone il martirio. Nel sesto episodio Tommaso da Modena illustra l'arrivo a Roma, quando davanti alle mura della città, Orsola si inginocchia davanti a papa Ciriaco. Nella settima scena, il Papa, disteso in un'alcova, riceve in sogno l'apparizione di un angelo che annuncia il suo martirio, insieme ad Orsola e alle sue ancelle. Nell'ottavo riquadro il Papa

depone la tiara, segno del potere papale; mentre nel nono il lungo corteo di Sant'Orsola esce dalla città con la benedizione del Papa e un angelo che, dall'alto, indica la strada. Le ultime due scene ritraggono la navigazione verso Colonia e l'assedio degli Unni, in cui trova la morte Orsola, trafitta da una freccia.

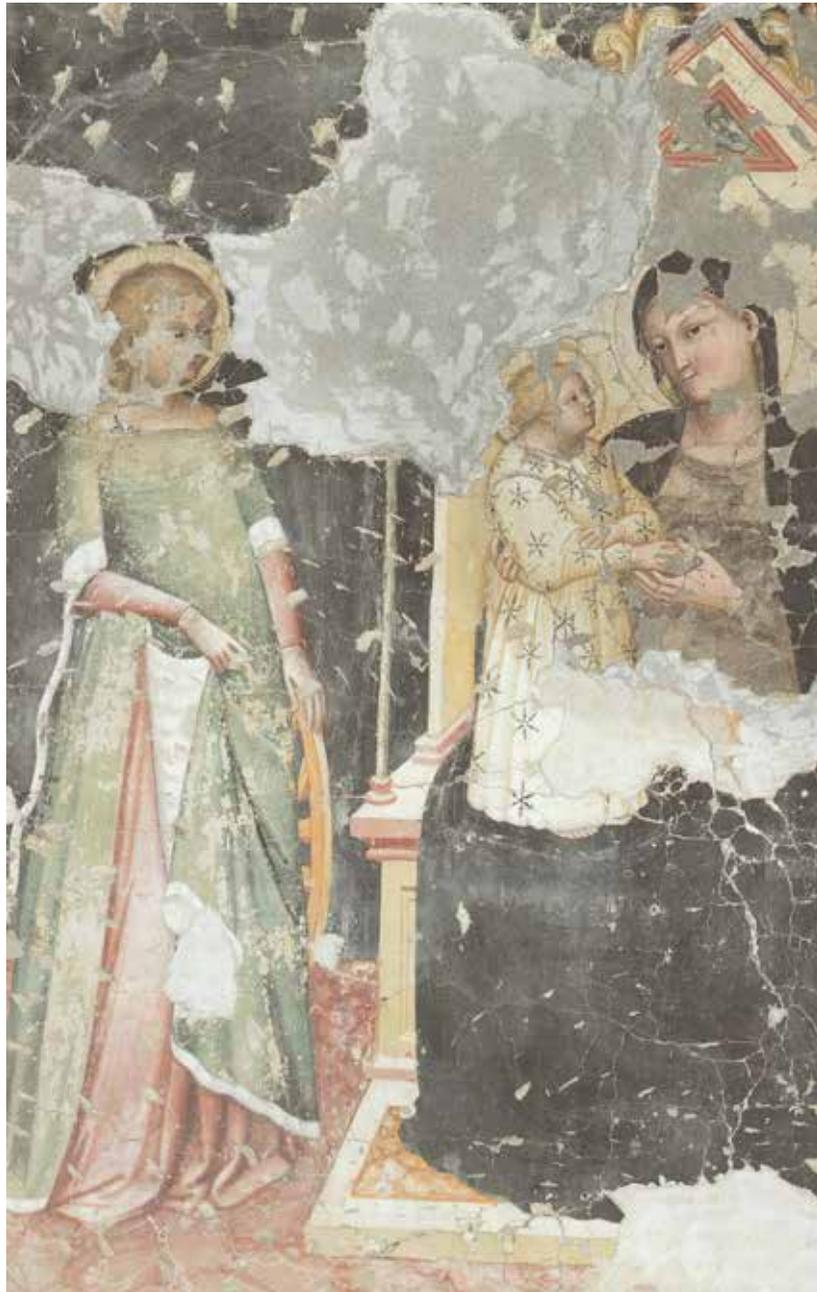
La chiesa di Santa Caterina. Memoria di una scoperta

Tratto dai ricordi e dalle testimonianze di Memi Botter

A iniziare la grande tradizione dei restauratori trevigiani fu Girolamo Botter, ma grande merito va attribuito al figlio Mario che durante gli anni '20 del Novecento e dopo il bombardamento del 7 aprile del 1944, seppe conservare, archiviare e restaurare i grandi affreschi che vennero distrutti dalle bombe. Parte di questa storia è raccontata da Natalina Botter a fine di questo volume. Un'altra parte della storia la raccontiamo attraverso la testimonianza diretta di Memi Botter, che ha seguito il padre in moltissimi restauri ereditandone la bravura. Di questa storia un capitolo importante è il restauro, e prima ancora la scoperta degli affreschi di Santa Caterina: una storia che raccontiamo direttamente con le parole di Memi.

“La mattina del 14 ottobre 1944, Mario Botter riuscì a concretizzare ciò che aveva in animo da tempo e che lo assillava fin da ragazzo. Era suo desiderio, mi disse, verificare se anche all'interno della chiesa... esistessero antichi affreschi dato che un sondaggio di Luigi Coletti eseguito nel 1910 sulla base del Mauro e del Federici aveva confermato l'esistenza sotto calce di una ricca pittura murale nell'adiacente cappella degli Innocenti, riconvertita in alloggi per sottufficiali. È certo che non aveva assolutamente predisposto questo suo desiderio sopralluogo, ma quella mattina, vista l'impossibilità di farlo ufficialmente per ripetuti dinieghi dell'autorità militare, colse l'occasione propizia per introdursi nella chiesa eludendo la pur scarsa vigilanza con una sicurezza quasi sfacciata alla quale il piantone casermiere non seppe reagire. Attraversammo, io ero con lui, il cortile del primo chiostro ingombro delle macerie non ancora rimosse del suo lato crollato, ammucciate contro

il muro della chiesa e in parte franate nel grande cratere della bomba mezzo riempito di acqua stagnante. Alcune tracce di affresco apparivano sul muro esterno della chiesa, lacerti di figure di santi che si intravedevano tra le crepe a seguito del crollo dei volti del chiostro o delle violente ferite delle schegge. Entrammo nella chiesa attraverso una porta adiacente alla zona absidale sbarrata da un cancello di legno. La luminosità della serena giornata autunnale accentuava la penombra del luogo in cui ci trovammo: come colonne di una cripta, massicce travi in legno allineate ad intervalli regolari, addossate alle pareti o intervallate nel grande spazio del locale, sorreggevano a breve altezza un pesante solaio in legname, primo diaframma del grande volume della chiesa. L'acciottolato del pavimento era ingombro di immondizie, di cartacce e di ogni altra sorta di rifiuti e nell'aria gravava quel puzzo caratteristico del casermaggio fatto di odor di muffa, di cuoio e di grasso che avrei nuovamente percepito durante la naia, ma qui accentuato dal putridume dell'abbandono... Raccolta dal ciarpame una vecchia baionetta mezza arrugginita, mio padre incominciò a scalzare gli intonaci... battendo con quell'insolito attrezzo l'intonaco coprente si staccava con estrema facilità... l'Arcangelo Gabriele, incoronato di fiori e dalla soffici ali dispiegate, fu il primo ad apparire e, subito dopo le dolci sembianze della Vergine Annunziata... Il casermiere, stupefatto dall'eccezionale spettacolo, nel suo accento meridionale chiedeva in modo sibillino. Ma perché cercate i santi se ci sono le immagini? Mio padre era tutto preso dal suo lavoro e non riusciva a nascondere il suo entusiasmo...in quell'arco della mattinata di ottobre tutti gli affreschi furono liberi... e la notizia si sparse in città.” Questa è la testimonianza di Memi Botter, che aveva accompagnato il padre, Mario, durante la scoperta degli affreschi conservati a Santa Caterina, compresi quelli nella cappella degli Innocenti. Successivamente i restauratori avvisarono la Sovrintendenza che svincolò il sito dalla servitù militare ed iniziarono quindi i lavori per il recupero e il restauro degli affreschi. Il sito venne ulteriormente bombardato il 10 marzo del 1945, danneggiando pesantemente gli affreschi appena



*“Nozze mistiche di Santa Caterina”, dopo il restauro di Memi Botter,
attribuibile a Giovanni Da Bologna.*

scoperti. Padre e figlio raccolsero migliaia di frammenti e li ricomposero quasi fossero un puzzle e poi vennero depositati momentaneamente nella chiesa di san Teonisto. Il ciclo pittorico della Cappella degli Innocenti, pulito dallo scialbo e curato tra gli anni 1954 e 1958, è stato restaurato e ripreso dallo stesso Memi Botter. Nel 1992 la Soprintendenza richiamò Botter per un ultimo intervento: “L’incarico mi fu destralmente gratificante – disse il restauratore trevigiano – Toccando nuovamente con mano quelle pitture era inevitabile che riaffiorassero tanti ricordi, soprattutto quelli ormai annosi legati alla mia fanciullezza ... In modo particolare e con vero piacere ho accolto il compito di ricomporre il trecentesco affresco dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, ricollocando direttamente sul muro i frammenti raccolti ed ordinati da mio padre.”

Immediatamente prima dei restauri sugli affreschi, nel 1989 la chiesa è stata interessata da un intervento di restauro curato dall’architetto Gemin, con lo scopo di aprire il sito al pubblico: venne risanato il tetto, impermeabilizzato il terrazzo sovrastante il lato nord del chiostro e la sistemazione dei finestroni. Grandi sforzi sono stati fatti per il restauro delle capriate, che si presentavano in un pessimo stato di conservazione e sovraccaricate, in pericolo di crollo, con un intervento strutturale completo. Al termine di questi interventi, nel 1992, Santa Caterina venne riaperta al pubblico e successivamente fu trasferito il ciclo di Sant’Orsola, realizzato da Tommaso Da Modena, inizialmente conservato nella chiesa di Santa Margherita.

Il restauro del ciclo di sant’Orsola

di Antonio Bigolin

Attraverso il restauro è stato possibile ripercorre le fasi e le tecniche utilizzate da Tommaso da Modena. L’artista inizialmente ha realizzato una prima esecuzione pittorica ad affresco, per poi ridefinire le scene ulteriormente con stesure di colore sull’intonaco asciutto.

Il ciclo pittorico è stato realizzato dall’alto, riportando il disegno che prima Tommaso aveva realizzato su fogli di carta

attraverso una griglia quadrettata. In quel periodo, era uso sviluppare le varie scene realizzando prima le fasi perimetrali, dirigendovi via via al centro dell'immagine: parte delle fasce perimetrali sono rimaste a Santa Margherita, altre sono state staccate da Botter e Carlini e sono conservate nei depositi di Santa Caterina.

Per tracciare la ripartitura delle scene e delle finte architetture, Tommaso da Modena aveva utilizzato la tecnica della "battitura a filo", aveva cioè realizzato le linee verticali e orizzontali con una sottile cordicella, intrisa di un colore rosso, tirata come un arco e battuta sull'intonaco fresco lasciando così una netta traccia da seguire con le stesure successive di colore. Si procedeva poi con l'esecuzione di un sintetico disegno preparatorio degli elementi da rappresentare nella scena con un colore oca o rosso per procedere poi con la stesura delle campiture di colore definendo le figure e gli oggetti da rappresentare "a fresco", sull'intonaco ancora umido. Ogni porzione di affresco era organizzata per giornate, cioè veniva preparata e dipinta la porzione di parete che si sarebbe potuta completare nell'arco di quella stessa giornata, per evitare che la superficie si asciugasse, dall'alto verso il basso, da sinistra a destra. Le rifiniture a secco sono state realizzate mescolando pigmenti a calce spenta (bianco di San Giovanni) oppure con una tempera utilizzando dei leganti di natura proteica. Così Tommaso aveva rifinito i particolari, come i panneggi dei mantelli e delle vesti, le scene con bandiere, tutti gli elementi che richiedevano una maggiore elaborazione plastica. Sull'intonaco asciutto Tommaso poi vi aveva impreziosito le scene con l'applicazione sulle vesti e i manti di Sant'Orsola e sulle figure più significative di preziose lamine in oro e in argento forse decorate ad imitazione dei tessuti damascati o di preziose bordature. Questa tecnica non era una novità di Tommaso ma erano le tecniche tradizionali per realizzare un affresco, secondo i manuali di Cennino Cennini. Innovativa invece la tecnica che l'artista ha utilizzato per gli incarnati: con una stesura uniforme rosata, evidenziando successivamente le zone d'ombra e i profili dei personaggi rappresentati con una velatura di bruno scuro.



Commiato di Sant'Orsola dalla madre – particolare.



Antonio Bigolin terminati i restauri.

Lo stato di conservazione non era omogeneo: le parti più compromesse erano quelle realizzate a secco, molte delle quali, con il tempo, si sono staccate, dando un'immagine generale della scena pittorica poco organica e molto frammentata.

I supporti in legno e incanniccio sono ancora quelli originali (tranne due sostituiti in precedenti interventi effettuati solo sui supporti) e non possono essere rimpiazzati perché rappresentano una delle rare testimonianze del metodo utilizzato per trasportare gli affreschi staccati, un metodo citato in molti testi sulla storia del restauro.

Il restauro si è svolto in due fasi distinte: una prima di consolidamento, la seconda di recupero estetico per ridare omogeneità alle scene dipinte attraverso la tecnica del rigatino.

Il primo intervento è stata la rimozione dei fogli di carta di riso, applicata a protezione delle superfici negli anni '90, che opacizzavano la stesura pittorica. Poi si sono consolidate le parti staccate, attraverso iniezioni di calce idraulica desalinizzata; nei casi di distacchi di minore entità è stata aggiunta un'emulsione acrilica per rendere il prodotto più fluido e farlo penetrare con maggiore profondità. Con questa fase si è data maggiore stabilità alla pellicola pittorica.

In seguito alla conclusione dei lavori di restauro della chiesa e alla sistemazione definitiva degli episodi nell'attuale sede, si è proceduto alla seconda fase di restauro, finalizzata al recupero estetico delle superfici dipinte, iniziata nel luglio del 2008 e terminata esattamente l'anno successivo.

L'intervento è iniziato rimuovendo gli intonaci realizzati negli interventi di restauro precedenti, che in taluni casi avevano persino coperto la superficie originale. Una fase che è stata eseguita con grande attenzione e scrupolosità, con l'uso di microscalpello pneumatico a pressione, soprattutto nei margini dell'affresco, per evitare cadute di materiale originale che si sarebbero potute verificare utilizzando mezzi più rapidi. Rimosse le aggiunte successive e non idonee, le lacune sono state stuccate con intonaco a base di calce, il più possibile omogeneo con l'intonaco originale, ma tenuto leggermente più grezzo in superficie e steso un po' sottoquadro rispetto all'originale.

Mentre si lavorava sulle grandi lacune è stato eseguito anche un intervento di recupero storico riportando alla luce i telai perimetrali di legno di larice, colorati di rosso così come li aveva voluti il Bailo, secondo quanto documentato e descritto anche nella sua relazione, telai che si presentavano ricoperti da fascette di multistrato applicate in occasione della mostra del 1979, che però con il passare del tempo si erano danneggiate in più punti e non si ritenevano più idonee.

Ultimate queste due operazioni si è potuto procedere con l'intervento estetico sulle superfici dipinte iniziando con la rimozione delle vecchie stucature eseguite dai restauratori nell'intervento del 1883 e proponendo poi delle nuove stucature stese a livello dell'originale. L'intervento pittorico è stato condotto seguendo una metodologia messa a punto dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma, utilizzando pigmenti ad acquerello (si alterano meno e sono reversibili).

Le lacune pittoriche sono state poi compensate con la tecnica del rigatino, come si diceva, dando unità di lettura alla scena nel suo complesso, ma nel particolare mantenendo una riconoscibilità rispetto alla pellicola pittorica originale.

Nelle zone maggiormente compromesse da abrasioni e da numerose ed estese cadute di colore, soprattutto nelle campiture realizzate da Tommaso da Modena a secco, si è proceduto ad una velatura di colore neutro a imitazione della patina che si forma sulle superfici con il passare del tempo. Il risultato è stata un'ulteriore omogeneità data dall'abbassamento di tono delle numerose macchie bianche che creavano un netto distacco tra i vari frammenti di colore originale.

Traendo una ultima sintesi, la difficoltà di questo restauro – afferma Bigolin – è stata la progettazione del giusto grado d'intervento, evitando aggiunte arbitrarie ma contemporaneamente restituendo unità al ciclo pittorico per valorizzare, al contempo, le singole scene riportandole ad una nuova e più attenta lettura nei particolari e nel loro generale aspetto compositivo. Inoltre si è trattato di un restauro a cielo aperto, effettuato quindi a museo aperto, con la partecipazione quindi dei visitatori del museo, gruppi scolastici e associazioni.”



Particolare del sesto episodio del ciclo: "L'arrivo di Sant'Orsola a Roma e incontro con papa Ciriaco".



Antonio Bigolin durante i restauri.

Il Duomo di Treviso

Secoli XII-XIII: costruzione della fabbrica in forme romanico-padane.

Tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento: interventi nel presbiterio ad opera di Pietro Lombardo e figli.

1520 circa: i pittori Pordenone e Tiziano lavorano alla decorazione della Cappella Malchiostro.

Secolo XVIII: Giordano Riccati progetta la ristrutturazione dell'edificio, realizzata da Andrea Memmo e Giannantonio Selva.

1836: al nuovo edificio si aggiunge il pronao, con colonne ioniche e timpano.

Restauri eseguiti da: Nuova Alleanza – Bigolin – Schiavetto – Gatto negli anni '70. Le porte del Giubileo restaurate da Alfredo Riccoboni.



La fabbrica del Duomo di Treviso è il risultato di diverse fasi costruttive avvenute nel corso dei secoli, a partire dal Medioevo: una vera e propria sovrapposizione di stili.

Esso venne, infatti, fondato in forme romanico-padane nei secoli XII e XIII secolo sul sito di un tempio paleocristiano, quindi ampliato tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento da Pietro Lombardo con la collaborazione dei figli Antonio e Tullio, che all'originario impianto a tre navate addossarono tre cappelle absidali e un ampio porticato d'ingresso. Nel XVIII secolo, a causa delle cattive condizioni statiche, l'edificio fu ricostruito su disegno di Giordano Riccati, armonizzando la nuova fabbrica con le trasformazioni cinquecentesche.

Il progetto ricostruttivo, realizzato da Andrea Memmo e poi da Giovanni Antonio Selva, era volto ad esaltare la declinazione in senso "bizantino" del precedente intervento dei Lombardo, in particolare nell'uso iterato delle cupole, impostate su quattro archi voltati. Nel 1836 venne aggiunto alla nuova costruzione il pronao esastilo sormontato da timpano e preceduto da scalinata, opera di Francesco Maria Bomben. Ai lati del pronao stanno due statue di leoni che originariamente sostenevano un protiro romanico scomparso dopo gli interventi ricostruttivi.

L'interno del Duomo, nella sua sobria eleganza, rivela l'ingegno costruttivo del Riccati nel raccordo tra la parte absidale, con motivo a cupola di fattura lombardesca, e la navata centrale, anch'essa cupolata, dove si succedono ben cinque cupole, di cui la seconda con balaustra interna e chiaroscuri di Giambattista Canal. Dalla navata destra si sale alla Cappella dell'Annunziata, detta anche Cappella Malchiostro dal nome del committente, concepita da Tullio e Antonio Lombardo (1519-1520) in funzione dei cicli pittorici.

Nel vestibolo della cappella, alla parete destra si trova il monumento del vescovo Castellano Salomone (morto nel 1322) e di suo fratello Francesco, opera della bottega dei De Santi. Sempre nel vestibolo, sono contenute un'*Adorazione dei pastori* di Paris Bordone e un'*Assunzione* di Domenico Capriolo (1520),

oltre a una *Madonna in trono col Bambino e i santi Rocco e Sebastiano*, detta *Madonna del fiore*, di Girolamo da Treviso il Vecchio (firmata e datata 1487) e la pala con San Lorenzo, Girolamo, Pietro, Giovanni e Sebastiano di Paris Bordone.

Il presbiterio della cappella contiene bellissimi affreschi di Antonio de' Sacchis detto il Pordenone: a sinistra è dipinta l'*Epifania* e nella lunetta la *Visitazione*; nell'abside sono dipinti i Santi Pietro e Andrea e, nel catino, *Augusto e la Sibilla*; nei pennacchi della cupola, i *Dottori della Chiesa*. All'altare, si vede la pala con l'*Annunciazione*, opera di Tiziano del 1520 circa.

Il presbiterio del Duomo costituisce il primo intervento di Pietro Lombardo (1488): all'altare maggiore si ammira l'urna dei santi Teonisto, Tabra e Tabrata di Tullio Lombardo (1506), con i busti dei santi in marmo bianco su specchi di marmo nero. Alla parete destra del presbiterio, monumento di papa Alessandro VIII di Giovanni Bonazza. Alla parete sinistra si vede il monumento del vescovo Giovanni Zanetto, opera di Pietro Lombardo e figli (1485-86), con cofano finemente decorato. Sotto il presbiterio si trova la cripta, probabilmente l'unica parte rimastaci dell'antico edificio (secoli XI-XII), sostenuta da dieci file di colonnine marmoree senza base e con capitelli di recupero. L'abside maggiore della cripta conserva l'arca quattrocentesca di san Liberale.

A sinistra del presbiterio si apre la Cappella del Santissimo Sacramento, elegante realizzazione di Antonio Maria da Milano (1506-13), caratterizzata dalla preziosità dei rivestimenti: nel vestibolo, a sinistra si ammira il monumento del vescovo Niccolò Franco, opera lombardesca in pietra d'Istria e marmo (1501), adorna di statue e bassorilievi di Lorenzo Bregno.

Andando alla navata sinistra del Duomo, nel terzo altare, si nota una bella tavola di Francesco Bissolo, che raffigura *Santa Giustina, tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria*, con devoto. Al secondo pilastro della navata, si vede la statua della *Madonna col Bambino*, attribuita a Jacopo Sansovino, ma forse di Tommaso Lombardo, e al primo pilastro, *San Sebastiano* di Lorenzo Bregno.

L'intervento di restauro degli anni '60

La memoria corre alla metà degli anni '60 quando Giuseppe Gatto tinteggiò a latte di calce e pigmenti naturali le superfici interne della Cattedrale di San Pietro Apostolo.

All'epoca le impalcature erano assai artigianali e ci voleva estremo coraggio per arrivare alle vertiginose altezze della cupola. Giuseppe non ebbe la minima esitazione. In cima al ponteggio, armato di scale, corde e pennello lui solo ebbe l'ardire di raggiungere la lanterna della cupola dell'altare maggiore, la cui altezza supera i 40 metri, che fu così "sbianchesada".

Restauro della statua policroma di San Liberale – cripta

di Antonio Costantini

A seguito dei sopralluoghi eseguiti preliminarmente in loco, come da precise indicazioni, avevamo valutato direttamente, a livello di osservazione diretta ravvicinata, il precario stato di conservazione della statua antica di bella fattura e carica di spiritualità, eseguita nei particolari da un maestro scalpellino con un volume e forme tipiche dello stile dell'epoca presumibilmente inizi Quattrocento.

Lo stato conservativo era piuttosto precario: il manufatto presentava rotture alle caviglie, le braccia rotte in più punti con anche vecchi incollaggi mal eseguiti, l'assenza delle due mani, il naso rotto con una vecchia stuccatura e fenomeni di distacco, di decoesione di porzioni di pietra. Si notavano tracce di vecchi trattamenti, riscontrati dalle fondamentali analisi chimico-fisiche preliminari, che hanno rivelato uno strato di bolo rosso scuro e doratura originali, un successivo strato di bolo rosso più chiaro e la seconda doratura, rovinati dall'abrasione della loro vecchia rimozione per l'applicazione del colore bianco simile alla pietra d'Istria, con poi il trattamento ulteriore tinta bronzo e finale a porporina, uno strato di medio e grosso spessore, con la necessità della sua rimozione per riportare la preziosa statua alle cromie e dorature originali.



Statua policroma di San Liberale conservata nella cripta del Duomo.

Le analisi effettuate prima del restauro hanno determinato le dorature originali e gli strati di ridipintura mediante l'identificazione dei materiali organici antichi e di quelli inorganici più recenti, con l'esame stratigrafico a sezione sottile, con il microscopio elettronico con i raggi IR e UV.

L'analisi chimica qualitativa dei pigmenti e dei loro leganti, ha permesso di capire i leganti di tipo proteico o oleoso, approfondendo con immunofluorescenza e con la cromatografia con determinazione quantitativa e qualitativa le sostanze, affiancata alla classica spettrofotometria (anche in micro ATR).

Va ricordato che anticamente i colori usati sulla pietra avevano caratteristiche di luminosità ed intensità,

erano applicati con una forte saturazione, senza sfumature e mezzitoni, per sottolineare il potere espressivo e far risaltare il significato simbolico.

L'oro era la "metafisica della luce", il mondo come emanazione di Dio, con valore spirituale e pure estetico.

Mediante siringatura con ago sottile è stata iniettata della resina acrilica oppure fluorurata per il preconsolidamento, ambedue con caratteristica di reversibilità, così da evitare la perdita di piccole porzioni di materiale lapideo e in tutti i punti che presentavano fenomeni di decoesione del colore.

Il lavoro di pulitura è iniziato con il tamponamento con cotone con interposta carta giapponese con sol-

venti a base di acetone, in quantità necessaria per eseguire più passaggi iniziali sul colore e la pietra e rimozione dello strato polverulento.

La rimozione graduale delle sovrapposizioni di colore è avvenuta mediante impacchi con papette con ph leggermente basico, con White Spirit per le cere e enzima lipasi per rimuovere pitture ad olio essiccative od oleose resinose.

L'incollaggio degli elementi rotti della pietra è avvenuto mediante l'utilizzo di resina epossidica, mantenuta sottolivello e successivamente stuccata, i perni in ferro asportati e sostituiti con quelli in acciaio inox.

Le stucature della pietra sono state eseguite con calce aerea grassello priva di sali (stagionata minimo tre anni, con la peculiarità di essere prodotta da sassi cotti a legna con una cottura lenta) e polvere della pietra simile, per sigillare le fessurazioni ed i distacchi in più punti con conseguenti gravi danni.

Alcune porzioni di colore mancante e le stucature sono state reintegrate a rigatino, mediante colore ad acquerello per permettere continuità di lettura, lacune maggiori valutandone la necessità le abbiamo abbassate di tono mediante velatura con leggera acquerellatura trasparente, in base anche alle indicazioni dei responsabili Marta Mazza e il restauratore Pizzolongo della Soprintendenza preposta.

La collocazione finale dopo gli studi e gli accertamenti preventivi è stata sulla superficie sovrastante l'arca di San Liberale nella cripta del Duomo, con il foro per l'alloggio della statua e vecchi perni d'ancoraggio esistenti, compiendo la ricostruzione dell'insieme originale, di grande valore religioso, estetico e storico.

Intervento di restauro armadio quattrocentesco della sagrestia

È uno dei pochi esempi così antichi che è stato preservato fino ai giorni nostri. È stato restaurato dal laboratorio di Giovanni e Roberto Schiavetto, che in parte hanno lavorato in loco, nella sagrestia del Duomo, in parte nel loro laboratorio di Povegliano. L'intervento ha cercato di preservare il materiale originario



Mobile quattrocentesco nella sagrestia del Duomo restaurato dallo studio Schiavetto.

ed ha poi, in un secondo momento, riprodotto le parti metalliche mancanti come chiavi e serrature secondo i modelli presenti nell'armadio stesso.

I fratelli Schiavetto hanno prima effettuato una disinfestazione generale dall'attacco degli agenti xilofagi, con applicazione di un antitarlo specifico a pennello sia sulle superfici esterne che interne e con delle sonde sulle parti inaccessibili.

Successivamente si è lavorato sul consolidamento della struttura in tutte le sue componenti staccate o mobili, mediante l'impiego di collanti idonei adeguati (ad esempio la colla a caldo di gelatina animale). Poi si è intervenuto sugli sportelli, chiudendo le fessurazioni con l'innesto di listelli in legno, chiusi i fori per l'inserimento delle chiavi non originali e quindi eseguiti in tempi più recenti.

La base dell'armadio è stata sostituita e rifatta negli anni '80, mentre una delle cornici a treccia del mobile è stata staccata e persa nel corso dei secoli,



Particolare di una serratura del Quattrocento.

per cui in collaborazione con la Sovrintendenza si è scelto di ripristinarne una uguale, per dare omogeneità compositiva al mobile.

Si è poi preceduto alle spallette, rimuovendo tutte le parti di rinforzo in lamiera e sostituite con parti di legno sottostanti. La parte più interessante del restauro è stato il ripristino delle cerniere ad anello originarie quattrocentesche che collegavano i fianchi con gli sportelli: sono state mantenute e restaurate le originali e rimosse quelle contemporanee, che per altro creavano scompensi all'interno del mobile stesso e sono state sostituite con alcune riprodotte secondo i modelli e le tecniche del tempo. La stessa operazione è stata eseguita per le bocchette e le chiavi mancanti.

La fase di restauro si è conclusa con la pulitura e la sgrassatura con solventi naturali (come trementina, acquaragia) degli strati di sporco e polveri depositati in superficie; la patinatura della parti integrate e di quelle usurate mediante l'impiego di oli e terre naturali colorate, per ultimo la finitura con pasto di cere applicate e stese con pennello e panno, lucidatura uniforme con panno caldo.

Il restauro delle panche lignee della cappella Malchiostro (Annunciazione della vergine del '500)

Le panche con intarsi raffiguranti scene di vita della sacra famiglia dell'*Annunciazione della Vergine* sono datate presumibilmente intorno al XVI secolo e sono state restaurate nei primi anni del XXI secolo dallo studio Schiavetto. Solo in parte l'intervento è stato realizzato in loco, quindi nella Cappella Malchiostro, perché l'apparato richiedeva tecnologie particolari, per cui le panche sono state trasportate nel laboratorio dei due restauratori lignei.

In effetti la fase del distacco dalle pareti dei dossali ha richiesto particolare delicatezza, ma è stato necessario per una fase di rilievo e classificazione.



Panche lignee con scene dell'Annunciazione poste all'interno della Cappella Malchiostro.



Particolare di una scena dell'Annunciazione.

Come primo intervento è stato applicato un antitarlo specifico a pennello sulle superfici, poi la struttura è stata posta in camera di nylon in modo da assicurare la penetrazione in profondità dell'effetto antitarlo. Alle pedane sono state eliminate le fessurazioni con l'inserimento di assicelle di legno compatibile, poi i restauratori sono intervenuti sui piani di seduta, consolidando le parti mancanti con legno ricavato da tavolame vecchio con collanti idonei adeguati. Successivamente si è intervenuti sulle parti decorative staccate o perse con l'innesto di materiali idonei ricavati da vecchi legni compatibili, poi si è passati all'intervento sulle parti scolpite, procedendo quando è risultato idoneo e opportuno in collaborazione con la Sovrintendenza, l'integrazione dei bassorilievi mancanti per dare uniformità al motivo decorativo. Stesso procedimento è stato utilizzato anche per gli intarsi, consolidando le parti danneggiate e ripristinando le parti mancanti.

Il restauro delle panche cinquecentesche si è concluso con un intervento generale di stuccatura dei fori provocati dall'azione dei tarli, con impiego di impasto di polvere di gesso di Bologna, colla di gelatina animale e terre colorate.

A conclusione, l'intervento di pulitura e sgrassatura con solventi naturali come trementina, acquaragia e alcoli dagli strati di sporco e polveri la patinatura della parti integrate e di quelle usurate mediante l'impiego di oli e terre naturali colorate, per ultimo la finitura con pasto di cere applicate e stese con pennello e panno, lucidatura uniforme con panno caldo. Poi le panche sono state poste nella loro posizione originale, nella Cappella Malchiostro.

Il restauro dei portoni del Duomo

In occasione del Giubileo, è stato avviato un restauro dei portoni lignei del Duomo, effettuato da

Alfredo Riccoboni. Le porte risultavano abbastanza danneggiate a causa degli agenti atmosferici e urbani per cui l'intervento è stato strutturato in diverse fasi.

Per prima cosa si è proceduto ad una fase di pulitura e alla stesura di un prodotto contro gli agenti xilofagi. Successivamente sono stati inseriti dei tasselli per coprire le mancanze e le assenze del materiale ligneo, chiudendo tutte le fessurazioni e rimuovendo le parti di verniciature e tassellature in eccesso



Porte del Duomo restaurate in occasione del Giubileo da Riccoboni.

fatte nei precedenti restauri, su tutta la superficie dei portali, dal momento che anche la parte alta risultava abbastanza danneggiata. La fase di restauro si è conclusa con la pulitura e la sgrassatura con solventi naturali e la riverniciatura delle parti aggiunte per dare maggiore omogeneità ai portali. Il restauro si è completato con la finitura con pasta di cere applicate e stese con pennello e panno, lucidatura uniforme con panno caldo.

Gli altri restauri eseguiti da artigiani e professionisti non trevigiani

L'*Annunciazione* di Tiziano Vecellio, conservata all'interno della cappella Malchiostro è stata restaurata intorno agli anni '80 dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma. Successivamente è stato operato un intervento di manutenzione a fine degli anni '80 finanziato dalla Soprintendenza dei Beni Culturali del Veneto ad opera di Pinin Bracillon Brambilla di Milano e più recentemente dal trevigiano Antonio Bigolin.

Gli affreschi, presumibilmente del 1520 del Pordenone sono stati restaurati a seguito del bombardamento del 7 aprile '44 con il danneggiamento della Cupola di Mario Botter e intorno al 2010 dalla restauratrice bolognese Maricetta Parlatore.

La sacrestia, sia per quanto riguarda gli affreschi sia per quanto riguarda la porta lignea del XV secolo e gli affreschi della Sala del Tesoro del XVII secolo sono stati restaurati da Maricetta Parlatore.

Per quanto riguarda la sala dei canonici, *La Madonna con il bambino in trono e i santi Virgilio, Antonio Abate, Maria Maddalena e Lucia*, tempera su tavola del 1497 sono stati restaurati di Antonio Bigolin, che si è occupato nel 2006 anche della manutenzione dell'olio su tavola del 1551 *Sacri misteri* di Paris Bordone.

La cappella maggiore è stata restaurata da Antonio Bigolin nel 1988.

Processione della Santissima Annunziata. Restauro della cornice

Durante gli interventi di manutenzione della tela della *Santissima Annunziata* del Dominici lo studio Schiavetto ha effettuato i restauri della cornice. Particolare attenzione è stata rivolta al distacco del dipinto dalla cornice, effettuato dal maestro restauratore incaricato del restauro della tela, poi la cornice è stata predisposta al trasporto con strutture atte alla movimentazione.

Innanzitutto si è proceduto alla pulizia di rimasugli di polveri e di sostanze secche depositate in superficie e di parti lignee aggiunte successivamente. Si è operato poi il consolidamento delle strutture in tutte le loro parti staccate o mosse, un'operazione eseguita mediante l'impiego di collanti idonei, adeguati e reversibili, inserendo direttamente il collante sotto le superfici alzate o praticando piccolissimi fori. Poi i fratelli Schiavetto hanno ricostruito le parti mancanti e quelle reintegrate non conformi, impiegando legni coevi agli originali.

Si è intervenuto poi sulle decorazioni in dorato con il consolidamento, la pulitura e la stuccatura con gesso e colla "lapin".

San Gaetano

Fondazione: nel 1200 come ospedale per i Cavalieri Templari.

Nel XIV secolo la chiesa divenne proprietà dei Cavalieri di Malta.

Prima fase di restauro nel 1504 con il rifacimento della facciata ad opera di Giacomo del lago di Como.

Nel 1509 restauro interno.

Nel 1768 la chiesa venne rimaneggiata ulteriormente trasformando l'impianto gotico in barocco. Successivamente venne dotata di un organo Callido e, nell'Ottocento di un ciclo di tele di Giambattista Canal.

Attualmente ospita la Collezione Salce.

Restauro curato da Antonio Costantini.



La chiesa di San Gaetano, situata nel cuore della città di Treviso in via Carlo Alberto, fu costruita, assieme all'ospizio, agli inizi del XIII secolo come ricovero per i Cavalieri Templari. Ancora oggi dell'antica struttura sono rimaste, in prossimità alla torre campanaria, l'abside, con alcune parti affrescate risalenti al periodo romanico.

Con la soppressione dell'Ordine dei Templari, in seguito alla bolla *Faciens Misericordiam* di Clemente V agli inizi del XIV secolo, la chiesa divenne proprietà dei Gerosolimitani (Cavalieri di Malta), che le attribuirono il nome di "San Giovanni al Tempio".

La chiesa di San Gaetano fu profondamente ristrutturata agli inizi del XVI secolo, come testimonia una lapide posta sopra la porta centrale: grazie a questo intervento, voluto dal priore Ludovico Marcello la chiesa è giunta ai nostri giorni in ottime condizioni. Nel 1504 fu innalzata l'attuale facciata ad opera di Giacomo del lago di Como: facciata tripartita, a doppio ordine e con timpano triangolare, arricchita da una raffinata fascia decorativa e da una scena del *Battesimo di Gesù*, entrambi in affresco. Il resto dell'edificio fu eretto nel 1509 su progetto di Antonio Maria da Milano, che eresse i muri perimetrali e l'abside ispirandosi alla cappella del Santissimo Sacramento del Duomo. Dell'antica struttura rimangono ancora delle tracce visibili nella pianta semicircolare del campanile, negli archetti pensili e nella trabeazione della facciata meridionale, opera di Giacomo del lago di Como del 1504.

Internamente la chiesa di presenta a navata unica, con due cappelle laterali e due altari ai lati dell'arco trionfale. A partire dal 1768 l'impianto interno gotico fu rimaneggiato e trasformato in barocco. Conserva ancora numerosi dipinti tra cui spiccano cinque tele di Giambattista Canal.

Nel 1770 la chiesa fu dotata di un organo a 23 canne in stagno disposte a cuspidi, opera di Gaetano Callido di Venezia, successivamente rimaneggiato dall'*organaro* Tolfo di San Vito al Tagliamento che, cambiando alcune canne, apportò modifiche sostanziali alla composizione fonica.

Finalmente, dopo molto tempo, l'organo fu restaurato nel 1993 grazie all'intervento dell'*organaro* Francesco Zuin da Codroipo che lo ha riportato alle antiche qualità foniche.

Nel corso della storia della chiesa il nome ed il culto in essa celebrato mutarono dall'originario San Giovanni Battista del Tempio a quello odierno di San Gaetano da Thiene in omaggio al Santo da Vicenza a cui si votò la Chiesa nel XVI secolo.

Attualmente la chiesa, poco distante dal polo culturale di Santa Caterina, ospita la Collezione Salce, la più grande collezione di manifesti a livello nazionale.

Il restauro di San Gaetano

di Antonio Costantini

Il restauro è iniziato con un intervento di campionatura per analizzare ed approfondire lo stato di conservazione degli elementi in pietra delle facciate differenti per tipologia tra loro, degli intonaci e delle superfici decorate e affrescate delle pareti esterne e interne dell'edificio, per ottimizzare la metodologia del restauro conservativo da applicare in loco.

Sono stati consultati i dati delle indagini chimico-fisiche preliminari molto esaustivi per analizzare i depositi chimici superficiali, le alterazioni fisiche del materiale, la natura dell'infestazione organica ed eventuali residui di vecchi scialbi e trattamenti protettivi.

Per la rimozione dei depositi superficiali di varie tipologie, sugli intonaci esterni affrescati sul fronte e parete laterale della chiesa, ed interni nel salone, si è reso necessario l'accurato lavaggio con acqua deionizzata, agendo mediante pennelli morbidi e spazzole sui materiali quali polvere, si è asportato lo sporco e patine o vecchi interventi di patinatura non idonei,





leggeri depositi salini particolarmente resistenti, concentrati in particolare alla base della chiesa, del campanile o nelle zone protette dall'acqua piovana, dovuti a fenomeni di risalita per capillarità dell'umidità.

Le nuove stuccature, eseguite mediante materiali tradizionali, sono state realizzate con un impasto di grassello di calce (stagionato minimo 3 anni con la peculiarità di essere prodotto da sassi cotti a legna, con una cottura lenta e costante ed una idratazione nel tempo completa in ogni sua parte) calce idraulica anche questa priva di sali e inerte, aggiungendo polvere di pietra sabbia di diversa granulometria ed una minima dose di terre colorate fino a raggiungere la cromia simile all'intonaco considerato o al colore della pietra.

Laboriosa la reintegrazione delle numerose parti mancanti, o rovinate di intonaco, previa pulizia del sottofondo o della muratura, applicando uno strato di intonaco grezzo. Successivamente è avvenuta la stesura dell'intonaco con sabbia e sabbia di campo con granulometria più fine con applicazioni ripetute più volte, con la minima aggiunta di terre coloranti naturali, per avvicinare il colore della malta a quello originale rendendolo simile per aspetto, ma non uguale per lasciare identificare le porzioni originali antiche da quelle rifatte. Simulare il rifacimento delle stuccature per la pietra, con aggiunta di polvere di pietra identica all'originale in sostituzione della sabbia.

Per la pietra abbiamo applicato trattamenti diffusi e localizzati, con resina reversibile e resistente agli UV acril-siliconica. La facciata principale della chiesa presentava le ricche modanature architettoniche in pietra d'Istria, con numerose crepe e pericolose fessurazioni, con numerosi distacchi di porzioni di pietra già da tempo caduti a terra. Sono state incollate mediante resina epossidica numerose porzioni di pietra, inserendo anche perni in acciaio inox ed incollando delle sottili strisce di fibra di carbonio bidirezionale incollata con resina epossidica per trattenere delle porzioni di pietra completamente disgregata.



Particolare delle decorazioni esterne.



I fregi esterni restaurati da Antonio Costantini.

Il restauro delle superfici affrescate

Gli intonaci interni e quelli esterni a calce sono in parte affrescati, oggetto dell'intervento di restauro conservativo particolarmente accurato, sono stati realizzati sull'intonaco a grana fine composto da sabbia fine e grassello di calce, con differenti tecniche di realizzazione; queste sono state attentamente valutate ed analizzate eseguendo analisi ancora prima della realizzazione delle campionature di restauro in loco, per conoscere esattamente le diverse composizioni e trattamenti differenti riferendoci per esperienza anche a tipologie similari, si è intervenuti con dei preconsolidamenti e consolidamenti localizzati. Gli affreschi murali con vari soggetti dipinti e anche monocromi con ombre e luci, con colori di morbida tonalità, le campiture di sfondo di colore giallo ocra all'esterno e marrone rosso all'interno, sono spesso delimitate da decorazioni delle cornici geometriche e ornato, sono ancora tutti visibili nel loro insieme ad esclusione di qualche lacuna. Il loro colore originale è stato eseguito con pigmenti di varia natura, in più punti la loro superficie era molto rovinata a causa della notevole dilavamento e per la presenza di sali nelle pareti dell'intonaco.

Il rifacimento delle piccole parti mancate dell'intonaco del fregio delle pareti dipinte, realizzato come già sopra descritto, è avvenuto mantenendosi nei rifacimenti leggermente sottolivello rispetto le parti originali, con la velatura a calce concordata con la D.L. delle aree già reintegrate dopo la loro pulitura. Osservando attentamente le superficie dipinte e le lacune di intonaco sono riconoscibili evidenti tracce di pigmento più vecchio e di colore scuro appartenenti a vecchi interventi di restauro, per i quali si è valutata la conservazione o l'eventuale rifacimento, in particolare nella zona verso la strada tra le due finestre.

Cromaticamente le reintegrazioni pittoriche sono state effettuate dopo l'accurata pulitura della superficie con acqua deionizzata, impacchi di polpa di carta, soluzioni con carbonato d'ammonio in basse concentrazioni, applicato attraverso fogli di carta giapponese per tempi variabili. I colori utilizzati, re-

versibili e compatibili con quelli esistenti, sono ad acquerello, impiegati con tonalità leggermente sottotono per reintegrarle con l'affresco per le lacune più grandi del fregio, e con reintegrazione dei colori mancanti nel disegno dell'ornato e delle figure religiose, a puntini o a rigatino con colori che si compongono con tonalità simile all'originale, leggibili solo da vicino e non da lontano, permettendo così una visione completa dell'opera restaurata con facile riconoscimento da vicino degli interventi di reintegrazione.

Al termine del restauro conservativo le superfici all'esterno, sono state trattate con apposito idrorepellente traspirante, reversibile nel tempo.



Particolare di un fregio esterno.

San Gregorio

Fondazione: presumibilmente intorno all'VIII secolo.

La prima documentazione scritta appare nel 1146, dedicata al santo papa Gregorio Magno.

Nel 1300 vanta il supporto di 24 scuole e confraternite.

Nel 1500 avviene il primo restauro importante con il rifacimento dell'altare e del soffitto a tavole (grazie al contributo della Scuola dei medici).

Nel 1600 Antonio Ridolfi decora con un ciclo pittorico le pareti del presbiterio.

In seguito al decreto napoleonico di soppressione delle Scuole, nel 1808 la chiesa viene aggregata al Duomo e trasformata in oratorio.

Nel 1944 la chiesa subisce importanti danni dal bombardamento del 7 aprile.

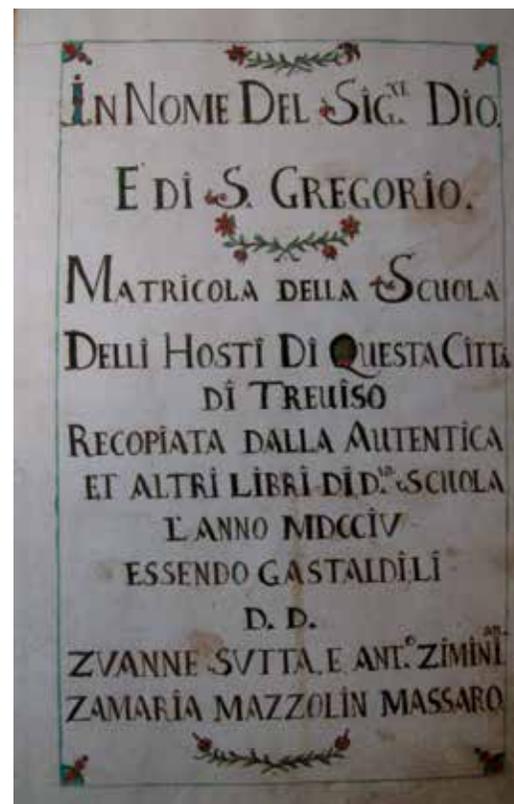
Restauro: a cura di Renzo Secco, effettuato da un'équipe di professionisti specializzati in diversi settori.



La chiesa di San Gregorio si trova in prossimità di piazza dei Signori. La sua origine è antichissima, probabilmente di epoca longobarda (VIII secolo), dedicata al santo papa Gregorio Magno.

La data più antica in cui compare questa pieve è il 1146, in un atto stipulato dal vescovo Gregorio di Treviso e prete Bernardo di San Gregorio, inoltre quarant'anni più tardi la chiesa è indicata nella bolla di Papa Lucio III tra i possessi del Vescovo di Treviso. Sono ancora visibili tracce architettoniche di epoca romanica come le monofore presenti nella parete destra della navata o il pavimento in mattonelle di cotto messe in cultello. Mai come in questo sito è evidente il nesso tra arti e corporazioni e la vita episcopale e di fede, che vivevano di reciproco sostegno: nel 1300 infatti la chiesa vive in uno stato di florido sviluppo per il numero di fedeli e delle corporazioni che la sostengono, tante quanto San Nicolò e San Francesco: 24 per la precisione (la Scuola dei notai; quella dei drappieri; degli osti e tavernieri; dei calzolai; dei suolaioli; dei fabbri; dei macellai; dei sarti; dei zuppari ossia fabbricatori di giubbe; dei pignolati ossia lavoratori del fustagno; dei lanaioli e cimatori; dei pelliciai; dei merciai; dei pizzicagnoli o formagiai; dei pistori o fornai; dei mugnai; dei marangoni o falegnami; dei muratori; dei noleggiatori di cavalli; dei venditori di sale; dei barbieri; degli strazzaroli o straccivendoli; dei scodelleri o fabbricatori di stoviglie; dei portatori di vino). Ciò che accumulava le Scuole di arti e mestieri è che tutte avevano sede presso un altare, in genere quello dedicato al santo patrono della scuola stessa, e in alcuni casi tale santo coincideva con la dedizione della chiesa.

È il caso della scuola degli osti, una delle più antiche scuole di mestiere di Treviso, inserita negli elenchi allegati ai primi statuti cittadini: sul loro stendardo processionale era campita l'effigie di San Gregorio visto che si riunivano nella chiesa parrocchiale per ribadire l'obbligatorietà di iscrizione alla fraglia per poter esercitare la professione di oste. I fornai si riuniva-



Frontespizio della Matricola della Scuola degli Osti di Treviso. Treviso, biblioteca Comunale, ms. 1619, 1704.



Cornice del soffitto ligneo.

no presso l'altare della Purificazione della Beata Vergine Maria.

Anche i *marzeri*, o merciai, scelsero la chiesa di San Gregorio come luogo di aggregazione e più precisamente presso l'altare dedicato al loro santo patrono, San Silvestro, e questa fu una delle scuole più potenti e ricche della Marca che diede un apporto concreto alla cura della chiesa.

Nonostante la presenza delle Scuole, San Gregorio vive fasi alterne di sviluppo e di sfortuna. Nel corso dei secoli subì vari rifacimenti: agli inizi del '400 venne ristrutturata l'antica fabbrica, ormai cadente; nel '500 venne costruito il soffitto a capriate con tavelle dipinte, grazie proprio alle scuole affiliate alla chiesa. La corporazione dei medici avvia un primo restauro, essendo la sede delle loro assemblee; anche i marzeri nel 1544 avviano una campagna fondi per restaurare l'altare principale. Su questo, gli atti delle visite pastorali, nel XVI secolo citano la presenza di 5 altari: un altare del Corpo di Cristo

e un altare di San Martino (eliminati dopo il Concilio di Trento); l'altare maggiore della Scuola degli osti; l'altare della Madonna dei Fornai; l'altare di San Silvestro della Scuola dei merciai. Durante la gestione del rettore Aurelio Locatello, venne rifatto il soffitto a capriate della chiesa con tavelle affrescate e il fregio a motivi vegetali e sfingi alate di gusto lombardesco.

L'apporto maggiore alla chiesa di San Gregorio i marzeri lo diedero a partire dal XVI secolo, quando finanziarono la pala del Pozzoserrato, raffigurante *Papa San Silvestro e i santi Liberale, Benedetto XI, Biagio e Girolamo*. Purtroppo gli altari su quali era posta la pala furono eliminati in seguito della soppressione della parrocchia avviata dai decreti napoleonici.

Tra le varie opere che si possono vedere, da notare la pala dell'altar maggiore, raffigurante *San Gregorio Magno*, tela dei primi anni del '600 eseguita da Jacopo Palma il Giovane; l'altare settecentesco, con *Le tre Virtù Teologali* poste nel timpano; sulle pareti del presbiterio due tele



Particolare della cornice.

del pittore Agostino Ridolfi, eseguite alla fine del '600, con la scena del Figliol Prodigo e del Buon Samaritano. I due altari a fianco dell'altar maggiore sono dedicati l'uno alla *Madonna del Carmine*, la cui statua è opera del pieno '600, e l'altro al *Transito di Giuseppe*, tela di Gaspare Diziani. La statua barocca della *Madonna con il bambino* è stata assegnata con una inedita attribuzione a Giacomo Piazzetta dallo storico dell'arte Giorgio Fossaluzza. Sulla parete destra è conservata una tela del pittore trevigiano Ascanio Spineda, rappresentante *San Carlo Borromeo in adorazione del Crocifisso*. Sulla parete di fronte si trova il dipinto di *Sant'Agata* del pittore Giacomo Bravo, e un *San Lorenzo*, opera del tardo Cinquecento. Nella cantoria sopra la porta d'ingresso, è sistemato un prezioso organo di Gaetano Callido.

La storia di San Gregorio termina nel 1808 quando fu soppressa la parrocchia e la chiesa fu trasformata in oratorio e affidata alla congregazione di San Filippo Neri.

Il restauro di San Gregorio: un'opera a 360 gradi

Il restauro della chiesa di San Gregorio in poco più di cinque anni, dal 2003 al 2008, ha affrontato numerosi aspetti: stilistici, tecnici, coinvolgendo numerosi professionisti e valenti artigiani per il ripristino di affreschi, materiali lapidei e lignei, le tele e anche la facciata esterna. Le informazioni riportate in seguito sono state ricavate dalle schede tecniche di cantiere redatte direttamente dai professionisti in cantiere.

Restauro conservativo della facciata

di Antonio Costantini

L'intervento di restauro conservativo eseguito presso la chiesa si è concentrato sulle pareti esterne che presentavano numerose crepe e distacchi dovute all'assettamento dell'intonaco vecchio, procedendo alla demolizione dell'intonaco cementizio ed al suo rifacimento con malta di calce alla base della facciata fino a circa 3 metri d'altezza. In particolare è stato svolto un intervento di consolidamento dello stemma ad affresco nella facciata principale, attraverso iniezioni di resine e maltina con inerti.

Si è proceduto nella parte superiore della facciata al consolidamento dell'intonaco originale, dipinto o decorato al supporto murario, con l'ausilio di iniezioni localizzate. Successivamente si è proceduto al risarcimento, con indispensabile consolidamento, delle molteplici fessurazioni presenti e al ripristino delle lacune di intonaco disgregato anche in profondità, con malta a base di calce aerea stagionata e sabbia simile. Si è proceduto al restauro e alla copertura di tutte le crepe, con materiale più simile possibile all'originale.

In alcune zone della parete, localizzabili sopra la cornice e su tutta la parte del basamento fino a 3 metri, si è proceduto alla rimozione dell'intonaco ammalorato in parte non originale e si è provveduto al rifacimento. Si è passati quindi al restauro degli elementi architettonici delle cornici e modanature, sempre secondo la metodologia del restauro conservativo, con pulitura mediante impacchi in soluzione acquosa di carbonato di ammonio, ripetuti più volte sulle superfici coperte dall'infestazione organica di microflora e ormai scure.

Dopo la pulitura delle cornici annerite è riapparsa la superficie a calce originale, sono stati eliminati i durissimi strati di scialbatura di colore scuro, che ricoprivano gran parte della superficie originale mediante la lenta rimozione con bisturi, aiutandosi anche con impacchi emollienti preventivi.

Per riconferire l'aspetto originale alle reintegrazioni delle parti mancanti si è proceduto mediante rasatura di calce sulle ricostruzioni localizzate, secondo le indicazioni della Direzione Lavori e del responsabile della Soprintendenza ai Beni Architettonici, conferendo alla superficie l'aspetto liscio e mescolando in opera durante l'applicazione di due diverse tonalità di calce pigmentata con terre naturali. Si è poi provveduto alle reintegrazioni mediante acquerello e colore a calce con terre, della parte affrescata al centro della facciata, limitandosi alle sole zone degradate o con la perdita totale di colore, con applicazioni a più passaggi per incontrare le diverse tonalità aiutandosi con la tecnica del rigatino, distinguibile da vicino ma con perfetta integrazione da lontano

Nella parte bassa, sino a circa 3 metri d'altezza, è stato applicato uno speciale strato di resina fluorurata, altamente reversibile nel tempo, per proteggere la superficie della chiesa dalle scritte con bomboletta spray, terribile flagello moderno per i nostri monumenti storici.



Antonio Costantini mentre esegue un sottofondo nella facciata della chiesa.

Restauro conservativo degli elementi in pietra e marmo degli altari

di Antonio Costantini

A causa della notevole risalita dell'umidità dalla pavimentazione e dalle murature, con diversa concentrazione per zone all'interno della chiesa, gli elementi in marmo ed in pietra che compongono gli altari presentavano evidenti efflorescenze saline, le quali, responsabili dell'aumento di volume dei materiali in superficie, avevano causato fenomeni di disgregazione dei materiali, scagliature e decoesione superficiale, con la caduta o distacchi di porzione o pezzi di pietra e marmo.

Si è proceduto alla rimozione dei sali e delle tracce di nero fumo dovute all'uso delle candele applicando impacchi con acqua distillata e polpa di carta, ripetuti più volte alternando le fasi con l'asciugatura delle superfici fino alla loro totale rimozione. Le malte di stuccatura delle connessioni e di allettamento dei pezzi che compongono l'altare, erano decoese e in più punti mancanti a causa dell'umidità di risalita affiorante dall'interno delle mense ben visibile in particolare nei paliotti. Inoltre mancavano porzioni di materia e si notava, oltre alle rotture con perdita delle parti originali, l'assenza di numerose tarsie. Persino i piani delle mense e le alzate degli altari laterali all'abside erano recenti e ricoprivano quelli originali, che avevano subito un degrado molto evidente e sono stati lentamente reintegrati e restaurati.

Il lavoro di pulitura è stato eseguito con acqua deionizzata appositamente prodotta, con impianto di osmosi inversa e controllo elettronico del grado di purezza per eseguire più lavaggi delicati della pietra e marmo, mediante applicazione a pennello e rimozione dello sporco di risulta con spazzolini a setole morbide ed apposite spugne, mentre nelle zone con macchie più persistenti con impacchi polpette di carta e ammonio.

Le numerose reintegrazioni delle parti mancanti di pietra sono state eseguite con malta a base di calce aerea grassello stagionata almeno due anni, cotta a legna per migliorarne le qualità

di resistenza meccanica, e additivata con polvere di pietra e colori a base di terre naturali per renderla simile all'originale; con materiale di calce miscelata con sabbia fine sono state reintegrate le vecchie malte di stuccatura dei giunti, utilizzando più granulometrie mescolando sabbia di campo di differenti dimensioni.

Sono state eliminate le alzate e i piani della mensa che ricoprivano i due altari di recente realizzazione, composti con marmo completamente diverso dall'originale. I piani delle mense, in cattive condizioni, con numerose lacune da reintegrare e le cornici dei bordi distaccate o cadenti, sono stati rimossi dalla sede, messi a bagno in vasche di acqua distillata per desalinizzarli completamente e dopo numerosi lavaggi restaurati con le reintegrazioni necessarie, per poter essere riposati in opera con malta di calce, fissando con le grappe in acciaio inox brunito e sagomate a misura, i vari pezzi onde ottenere un ancoraggio duraturo.



Madonna con il bambino. Attribuzione a Giacomo Piazzetta.

Restauro ligneo conservativo della cantoria in legno

L'originaria composizione architettonica della cantoria pensile era sorretta da due colonne centrali (di cui ora rimangono solamente le tracce degli appoggi sul pavimento) e da due colonne/lesene semicircolari (ora collocate in posizione diversa dalla presunta prima predisposizione) e la balaustra aveva un andamento curvilineo restringentesi ai lati. In epoca remota, probabilmente in occasione dell'installazione dell'attuale organo Callido (1797) la cantoria venne allargata e la balaustra assunse l'andamento rettilineo attuale.

A causa dell'umidità, della scarsa aereazione e della presenza di insetti che infestavano il legno, la cantoria si presentava in condizioni assolutamente precarie, sia per quanto riguarda lo stato della struttura portante sia nelle decorazioni e nelle laccature. Il restauro ha quindi voluto riportare, per quanto possibile, la cantoria nel suo aspetto originario, rispettando il naturale invecchiamento dell'apparato. L'intervento si è articolato in due fasi: una di falegnameria sulla struttura e una sulla laccatura per le decorazioni.

Nella prima fase si è proceduto a consolidare le parti staccate e mobili, a rinforzare la struttura e ad effettuare la pulitura e sgrassatura con solventi naturali come trementina, acquaragia e alcol. Successivamente si è proceduto alla disinfestazione dei tarli con un fungicida a base di permetrina. Sulla pavimentazione: una lucidatura con vernice a gommalacca e finitura a cera. Per quanto riguarda gli interventi di laccatura invece sono state consolidate tutte le parti decorate prima, pulite a secco in superficie con uso di gommapipe e pennelli. Poi una seconda fase di pulitura umida con acqua demineralizzata e sapone di Marsiglia. Come ultime fasi, le decorazioni sono state stuccate e ritoccate per integrare le lacune esistenti.



Le fasi del restauro ligneo della cantoria.

Restauro dell'altare maggiore

di Ernesta Vergani



Una fase del restauro dell'altare.

L'altare presentava uno stato di notevole degrado: la superficie lapidea rovinata dalle cere e da altre sostanze protettive applicate in passato. È stato inoltre indispensabile una verifica degli agganci delle lastre di rivestimento e delle statue onde evitare la caduta di alcune parti e la loro inevitabile distruzione; in particolare un forte rigonfiamento dell'intonaco a lato destro dell'altare faceva pensare a gravi dissesti della muratura e a conseguenti danni alla struttura dell'altare.

Particolare e scrupolosa attenzione è stata rivolta all'intervento di consolidamento di tutti gli elementi lapidei fratturati, mediante ripristino dei monconi e riordinamento delle parti frammentarie con l'applicazione di perni o barre in acciaio inox a filettatura elicoidale coadiuvati da resina epossidica in pasta o fluida. Sono inoltre state eseguite infiltrazioni di resina epossidica fluida o di maltina apposta di riempimento nelle lastre distaccate in modo tale da assicurarne la stabilità.

La pulitura è stata eseguita inizialmente con solventi in modo tale da rimuovere i depositi di cera ossidata e successivamente con impacchi di ammonio carbonato seguiti da ripetuti lavaggi con acqua deionizzata. Particolare cura è stata riservata alla rimozione dello scialbo grigio che ricopriva le statue eseguito a bisturi, mentre le stuccature non idonee sono state rimosse con l'uso di strumenti di precisione e risarcite con nuove eseguite con impasto di calce del tipo "lafarge" e polveri di marmo opportunamente intonate.

È stato eseguito un intervento attento di consolidamento delle singole parti e un lavoro minuzioso di microstuccatura e di ricostruzione, ove possibile, delle parti mancanti in modo da ridare leggibilità alle decorazioni. Gli elementi metallici sono stati trattati in modo tale da arrestarne l'ossidazione. Infine è stata eseguita una protezione della superficie mediante applicazione di cera microcristallina diluita al 5%.

Restauro delle decorazioni parietali nella chiesa di San Gregorio

di Simona Tamanti

L'intervento di restauro più ampio che ha cambiato profondamente il volto della chiesa è stato fatto nel dopoguerra da Mario Botter. Testimonianza di quest'importante intervento è un articolo del Gazzettino del 1950 scritto direttamente dal restauratore: "furono eliminati due altari, i sepolcri delle famiglie nobili e le lapidi delle Scuole delle Arti che si trovavano presumibilmente sul pavimento". In un successivo passo dell'articolo si parla di "pitture che ornavano le pareti della cappella maggiore e della navata che furono ricoperte da una tinta opaca su cui tentavano una ostentazione finti festoni fuori posto, rosoni, e trofei di intenzione sacra". In quell'epoca Botter fu incaricato di ripristinare la capriata del tetto, danneggiata durante un bombardamento e del restauro del parziale crollo del controsoffitto ottocentesco. Gli venne inoltre affidato il compito di restaurare le decorazioni della volta e delle pareti del presbiterio di Giuseppe Borsato che, si capì allora, avevano coperto l'affresco del Fossati.

In sostanza furono tre gli interventi che cambiarono il volto di affreschi e decorazioni della chiesa di San Gregorio: una nel 1949-1950; una di tardo Ottocento, in cui furono ridipinte le pareti in marrone e create delle finte cornici di ripartizione; un terzo intervento ai primi dell'Ottocento in cui venne effettuato uno scialbo restauro che venne eseguito a calce. Per quanto riguarda il presbiterio, dai tasselli effettuati emergono delle decorazioni che furono ricoperte, presumibilmente negli anni '60, da uno scialbo bianco del tutto diverso da quello presente nella navata.



Decorazione ad affresco sul soffitto della navata della chiesa di San Gregorio Magno in Treviso, prima dell'intervento di restauro di Mario Botter del 1949. Foto Fini. Archivio fotografico Trevigiano.

Intervento di restauro conservativo degli elementi in pietra e della muratura delle pareti del campanile

di Antonio Costantini

Dopo il nostro sopralluogo abbiamo considerate le precarie condizioni di conservazione di molti elementi in pietra di Col di Cunial, con anche il pericolo di caduta a terra di piccole porzioni pietra e di malta delle stuccature, un intervento rispettoso a livello conservativo della pietra, ma con lavorazioni tali da garantire nel tempo la durata del restauro.

Per la muratura è stato essenziale rimuovere la patina dell'infestazione della microflora, mediante l'applicazione sui vecchi mattoni porosi di biocida a base di sali di ammonio quaternari, alternando lavaggi e spazzolature accurate. La malta mancante delle stuccature dei mattoni, asportata dove non coesa, e reintegrata con malta di sabbia e calce simile per aspetto e granulometria.

Fondamentale è la conoscenza e la relativa metodologia di restauro secondo le normative e raccomandazioni UNI-NorMal approvate dalle Soprintendenze, della pietra e della muratura che compongono gli elementi architettonici.

Mediante l'applicazione di sostanze pulenti dal ph neutro o leggermente basico (esempio carbonato d'ammonio), abbiamo parzialmente eliminate le macchie scure e le incrostazioni nere, sulla superficie della pietra ed in particolare su alcune croste nere della muratura e delle sue cornici. È seguita l'applicazione dopo che la superficie è stata pulita, di resina a base di silicato di etile per il preconsolidamento delle porzioni di mattoni scagliati o decoesi circa 50 pezzi, per pietra disgregata o decoesionata per ridare resistenza meccanica alla superficie ed in profondità con resina acril siliconica (evitando eccessive impregnazioni che irrigidiscono la superficie della pietra causando esfoliazioni).

Dopo il preconsolidamento sono stati inseriti perni in acciaio inox nella pietra, fissati con resina epossidica per ancorare le parti distaccate e garantirne la solidità, o per migliorare l'ade-

renza delle reintegrazioni. Le stuccature a base di grassello e polvere di pietra eseguite con la massima accuratezza, velate e quindi tutta la pietra verrà trattata con resina a base acrilica per l'intervento di consolidamento finale nelle zone più deteriorate secondo le necessità, cui seguirà quello idrorepellente per diminuire il grado d'imbibizione di acqua della pietra di Cunial, con resina traspirante e non ingiallente agli UV.

La muratura, molto porosa dopo la pulitura, dopo aver subito localizzati consolidamenti e la stuccatura con la malta delle fughe, è stata anch'essa trattata con l'idrorepellente silossanico ad alta traspirabilità per diminuire l'imbibizione con l'acqua piovana della superficie, che favorisce il rapido riformarsi dell'infestazione organica.

San Leonardo – Santa Rita

San Leonardo ha una lunga storia che trova le sue radici nel XV secolo, ma l'edificio attuale è frutto di pesanti rielaborazioni interne ed esterne: la facciata attuale ad esempio risale ad un intervento novecentesco curato dall'architetto Luigi Candiani, mentre gli interni attuali sono stati profondamente restaurati nell'Ottocento.

Dal punto di vista architettonico presenta una facciata a capanna intonacata di giallo e tripartita da quattro lesene. Oltre a due monofore rettangolari, sulla facciata si aprono un piccolo rosone decorato e il portale.

L'interno, a navata unica, custodisce due pale di Pozzoserrato, rappresentanti *San Michele* e i *Santi Leonardo, Giacomo e Marta*, un trittico attribuito alla scuola di Cima da Conegliano *La Madonna con il Bambino tra Santi Bartolomeo e Prosdocimo* e l'affresco *Gloria di San Leonardo* di Giambattista Canal.



Il restauro delle murature

L'intervento di restauro della chiesa di San Leonardo o Santa Rita, curato internamente da Michelangelo Gatto, ha interessato gli interni, gli esterni ed anche gli arredi sacri dell'edificio parrocchiale. I lavori si sono svolti per stralci in un arco temporale che va dal 2005 al 2013.

Prima di iniziare l'intervento la ditta ha provveduto a svolgere accurate indagini stratigrafiche che hanno svelato tracce di affreschi d'inizio scorso secolo, collocati all'intero della chiesa e ai lati del presbiterio: "Sono emerse tracce di affresco sotto gli strati di pitture – spiega Michelangelo – e procedendo per campionature, abbiamo rimesso in luce l'intera decorazione, con un intervento di pulitura attraverso l'uso di idonei prodotti e tecniche. Successivamente abbiamo consolidato e restaurato gli affreschi".

I restauratori non si sono concentrati solo sulla pulitura di marmorini e intonaci sia interni che esterni, ma hanno eseguito anche la doratura dei candelabri e la pulitura delle lampade ex voto.

Durante tutto il corso dell'intervento di restauro la chiesa è sempre stata accessibile ai fedeli, adeguando il procedere dei lavori alle esigenze liturgiche.

Il restauro del trittico della Madonna con il bambino tra i santi Bartolomeo e Prosdocimo

Il trittico della *Madonna con il Bambino tra i Santi Bartolomeo e Prosdocimo*, della scuola di Cima da Conegliano è stato recentemente restaurato. L'attuale sistemazione in forma di trittico è abbastanza moderna e probabilmente fu adottata prima della Seconda Guerra mondiale: in origine la pala era posta sopra l'altare dei Mugnai, confraternita che era votata ai due santi, Bartolomeo e Prosdocimo. La pulitura del dipinto





ha permesso una fase di rilettura delle vicissitudini della tela, oltre che una nuova analisi stilistica.

I tre dipinti che compongono l'opera presentano un supporto costituito da un asse di legno, mentre le campiture svelano mani e realizzazioni diverse. L'analisi del dipinto ha evidenziato diversi cambiamenti in corso d'opera dell'artista, soprattutto nelle tele laterali: nella tavola di San Bartolomeo, ad esempio, il manto inizialmente copriva la veste e avvolgeva tutta la figura dalla cintura in giù, mentre il trittico di San Leonardo è inserito in una cornice non originale. In effetti tutte le tavole dovevano avere dimensioni maggiori, ma le operazioni di riduzione sono evidenti soprattutto nella porzione centrale, dove il trono della Madonna con il Bambino risulta tagliato ai lati e nel basamento.

Altri restauri

La Nuova Alleanza di Giuseppe Dinetto ha restaurato recentemente il dipinto su tavola, a destra dell'altare che rappresenta *Sant'Erasmo in trono tra i santi Giovanni Battista e Sebastiano* di Vincenzo dei Destri.

Restauro dell'organo

La chiesa di San Leonardo, conserva un vero gioiello della musica organistica: un Callido costruito nel 1787 che ad oggi conserva un'ottima struttura originale, non avendo subito nel corso del tempo restauri particolarmente invasivi. Dagli annali della chiesa, emerge che fu previsto un restauro nel 1858, ma fortunatamente non venne mai eseguito a causa di mancanza di fondi; l'unico danno che allora fu rilevato fu una leggera fusione di alcune canne causate da un incendio della cassa armonica.

Santa Maria Maddalena

Fondazione: all'inizio del Trecento abbiamo le prime attestazioni di una chiesa che era poco più di una cappellina.

Nel 1513 fu rasa al suolo e ricostruita all'interno delle cinta murarie.

Nel 1521 l'edificio era completato e dotato di altari e campanile.

Nel 1576 risulta ampliato dal monastero annesso.

Restauro effettuato da Michelangelo Gatto.



La chiesa, in epoca medievale, era probabilmente poco più di una cappellina, collocata fuori della cinta muraria.

Nel Cinquecento infatti, a causa degli scontri con la Lega di Cambrai e con la conseguente costruzione della nuova cinta muraria, furono vietate costruzioni di qualsiasi tipo entro la distanza di 300 passi: per questo motivo, nel 1513, la chiesa venne rasa al suolo e ricostruita all'interno della nuova cinta muraria, con la guida di Bernardino da Caravaggio, tanto che nel 1521 l'edificio risultava munito di altari e campanile.

La chiesa, tuttavia, si trovava in condizioni pietose e risultava troppo piccola per le nuove esigenze liturgiche, tanto che venne completamente ricostruita nel 1576, riutilizzando i materiali del vecchio monastero annesso, su progetto di Fabrizio delle Tavole, discepolo del Palladio.

Nel 1772 la chiesa e l'annesso convento divengono di proprietà delle suore Orsoline: è proprio per la sua importanza di chiesa vicaria della "Madonna Grandà" che, durante l'occupazione francese non fu oggetto delle soppressioni napoleoniche.

Nel 1813 il convento fu trasformato momentaneamente in casa di riposo. Ancora oggi il campanile è molto singolare: completamente in mattoni a vista presenta una serie di lesene che lo slanciano verticalmente, due serie di ornamenti ad anello e una cella campanaria con bifore a sesto acuto di stile gotico. Costruito nel 1521, fu restaurato nel 1835 per volontà di don Pietro Da Re, che però, viste le difficoltà economiche, si concentrò solo sulla cella campanaria. Da allora passarono altri cento anni: bisogna attendere infatti il 1950 prima che si restaurasse nuovamente viste le condizioni generali pericolanti. L'edificio sacro dal punto di vista architettonico è molto semplice, ad un'unica navata, come si intuisce già dalla facciata esterna, a capanna. Sulla facciata si notano, sbiaditi, resti di affreschi, uno dei quali, posto nel sovrapporta d'ingresso, rappresenta la Santa stessa.

L'interno della chiesa, con presbiterio, due cappelle terminali e altre quattro laterali, si presenta armonioso. Grandi tele alle pareti, opera di Simone Forcellini e Antonio Molinari, raccontano alcune vicende bibliche. La cappella terminale di sinistra accoglie invece una Crocifissione, recentemente attribuita a Paolo Veronese con l'aiuto del fratello Benedetto. La pala dell'altare maggiore, attribuita alla scuola del Veronese, presenta infine una rappresentazione di Cristo risorto che appare alla Maddalena.

Alcuni lavori di restauro hanno condotto alla scoperta sul lato destro di una grossa inferriata, oltre la quale monache ed educande nel periodo tra fine Settecento e primi anni dell'Ottocento potevano assistere alle funzioni religiose protette e nascoste alla vista dei fedeli raccolti in Chiesa.

I restauri

Dal 1950 al 1991: il primo intervento di restauro della chiesa di Santa Maria Maddalena riguarda proprio il tetto, in occasione del restauro del campanile del 1950. In quella sede, dall'alto, si notò che il tetto versava in grave stato di degrado e che alcune capriate erano completamente marce, mettendo in serio pericolo la staticità di tutta la copertura.

La situazione non si risolse velocemente, tanto che nel 1984 abbiamo testimonianze di una situazione pericolante e per evitare ulteriori sollecitazioni e vibrazioni, fu persino vietato di far suonare le campane.

Solamente nel 1991 fu approvato e messo a bilancio un intervento di restauro completo e strutturale. L'intervento per prima cosa si è concentrato sull'esterno del campanile, provvedendo all'eliminazione di muschi e di piante infestanti, successivamente al consolidamento della muratura con innesti di paste cementizie per coprire le fessurazioni troppo ampie e l'uso di ferri di collegamento tra i corpi staccati dalla muratura. Poi sull'intera superficie della torre campanaria si è stesa una soluzione per impedire l'ulteriore ricrescita di piante infestanti.

Il restauro dell'organo

Il primo documento che attesta la presenza di un organo nella chiesa di Santa Maria Maddalena risale al 1767, in occasione della visita pastorale del vescovo Paolo Francesco Giustiniani. Lo strumento nel corso degli anni è andato perduto e l'unica informazione che possediamo è che era posto sulla cantoria sopra l'ingresso principale.

Nel 1837 fu don Pietro Da Re a voler ripristinare un organo e lo fece costruire dalla ditta Zanin di Codroipo e, ad oggi, è l'unico organo romantico presente a Treviso. Subì un primo importante intervento di recupero dopo la Grande Guerra, per sanare i danni causati dall'esplosione di una bomba del 1917, che probabilmente distrusse anche parte della cassa armonica.

Negli anni successivi l'organo subì ulteriori interventi di restauro e di manutenzione, che non sempre rispettarono l'essenza dello strumento: quello più incisivo risale al 1934, dove venne cambiata la posizione della consolle, rivolgendola all'aula.

Il restauro completo effettuato dalla ditta Gatto

La chiesa di Santa Maria Maddalena all'inizio degli anni 2000, versava in uno stato di profondo degrado, dal momento che da tempo immemore non vi erano stati interventi di restauro. Il progetto dell'ingegner Eva Gatto e dell'architetto Flavio Berdusco, ha permesso di riportare all'originario splendore prima l'interno poi la facciata principale dell'edificio parrocchiale.

Gli interni della chiesa erano completamente anneriti dal fumo delle candele e da interventi novecenteschi di ridipintura, che avevano coperto i marmorini, le finiture e decorazioni originarie; gli affreschi della facciata principale erano stati profondamente rovinati dagli agenti atmosferici.

Michelangelo Gatto ha eseguito l'intero intervento di restauro suddividendo i lavori in due stralci. Il primo, relativo all'interno, effettuato nel 2006, ed il secondo, relativo alla facciata principale, eseguito nel 2012.

Internamente Michelangelo ha proceduto con pulitura, consolidamento e restauro delle superfici, cosa che ha permesso di riportare alla luce gli antichi marmorini. Ai lati dell'altare maggiore, entro due nicchie sono stati recuperati preziosi stucchi policromi completamente nascosti da più strati soprammessi. Sul soffitto della navata centrale è stato scoperto un grande affresco settecentesco messo in luce solo parzialmente. Si è proceduto anche con la pulitura e il restauro degli altari in marmo presenti all'interno della chiesa.

La ditta Gatto si è occupata anche del restauro dei legni e delle decorazioni della tribuna dell'organo restituendo all'apparato particolari che l'azione del tempo aveva cancellato.

Le tele non sono state toccate, per poter concentrare il resto dei fondi nel restauro completo della facciata principale esterna.

“Lavorare all'esterno è sempre impegnativo perché bisogna far coincidere le esigenze del cantiere e la realizzazione dei ponteggi con le caratteristiche dell'opera da restaurare, le condizioni atmosferiche, le limitate aree a disposizione e la viabilità cittadina”, spiega Michelangelo, che, grazie ad un'accurata campagna di indagini stratigrafiche e campionature, ha rilevato l'esistenza di elementi che potevano far pensare alla presenza di affreschi. Racconta anche che “alcune fasi dell'intervento sono state eseguite di notte per meglio rilevare, con l'utilizzo di luci radenti, l'andamento delle incisioni preparatorie delle decorazioni ad affresco presenti sugli intonaci”. Un'accurata pulizia, consolidamento e restauro delle superfici ha restituito alla facciata l'originario splendore. La stessa infatti, si presenta ad oggi interamente decorata. Sono stati restaurati anche gli elementi lapidei presenti nella facciata; in questo caso si è proceduto con la pulizia mediante impacchi delle superfici.

Poi l'attenzione dei restauratori si è rivolta alla parte basse delle murature che presentavano gravi fenomeni di degrado dovuti alla presenza di umidità di risalita: sono stati fatti degli impacchi per favorire l'estrazione dei sali e sono state rimosse e successivamente integrate, le porzioni d'intonaco mancanti o non più recuperabili.



Michelangelo Gatto durante i restauri della facciata.



Particolare del fregio prima del restauro.



Il fregio della facciata dopo il restauro.

San Martino

Fondazione: i primi cenni di fondazione risalgono al 710 come una pieve annessa all'abbazia Zenoniana di Verona.

Nel VIII secolo avvenne una prima ricostruzione dopo le incursioni degli Ungari e poi retta dalla confraternita dei Benedettini.

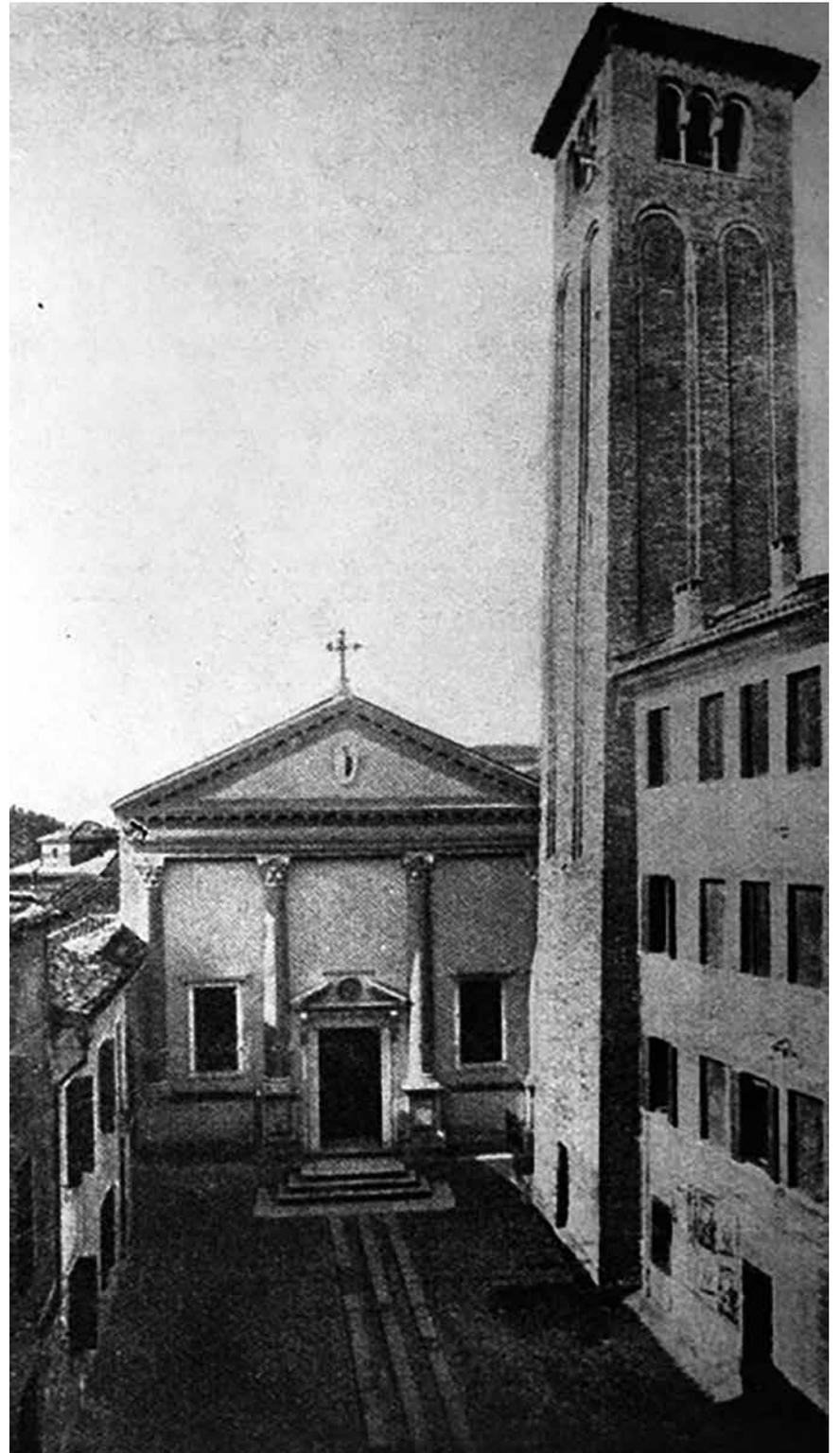
Nel 1312 divenne un ospedale per i Templari.

Nel Seicento la chiesa venne ruotata per integrarsi con il nuovo assetto cittadino a seguito del nuovo ordine dato dalla Serenissima alle mura di Treviso dopo la Guerra di Cambrai.

Nel Settecento restauro effettuato dalla famiglia Corner.

Nel 1944 la chiesa venne rasa al suolo dal bombardamento del 7 aprile. Solo il campanile sopravvisse.

Restauro: a cura di Simone Guseo, Roberta Giacometti e Siro Andrich.



La storia della parrocchia di San Martino

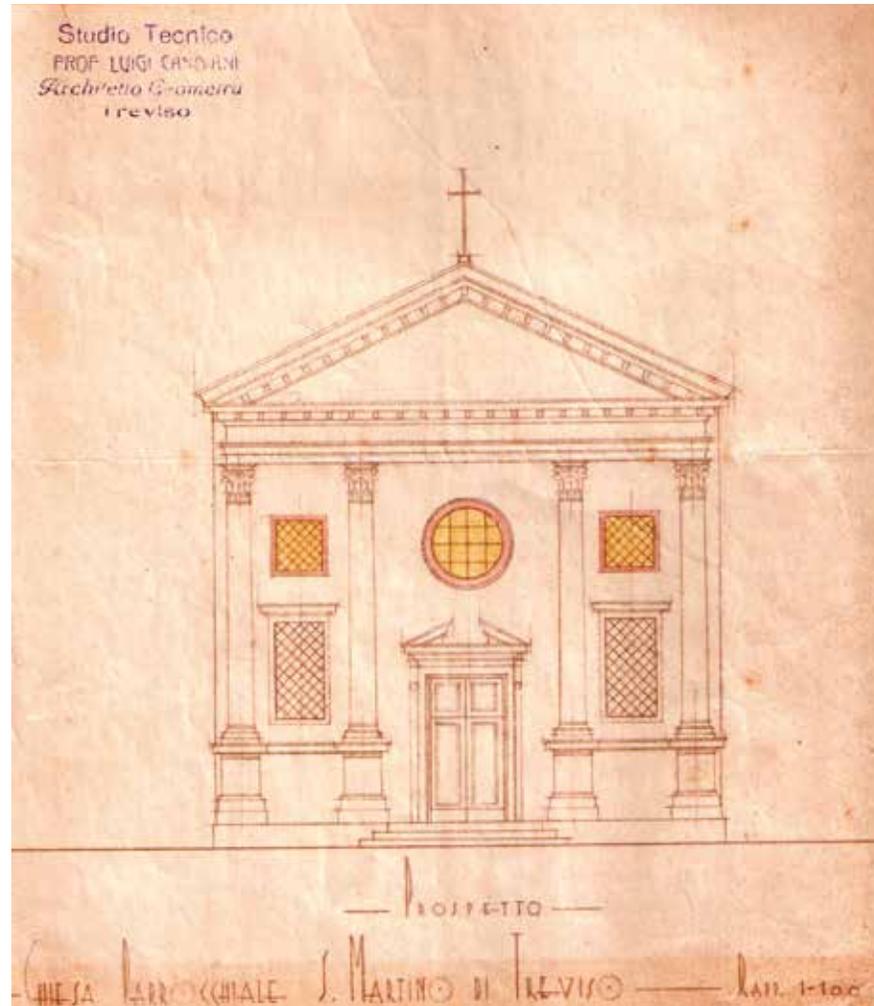
Il complesso ecclesiastico di San Martino Urbano è una delle prime fondazioni del centro storico e il campanile, che è sopravvissuto al bombardamento del 7 aprile del 1944, è il più antico di Treviso.

Nella memoria popolare comune, la chiesa di San Martino non ha origini antiche: rasa al suolo nel '44 viene ricostruita con un impianto moderno, ma i segni del suo passato millenario, sono ancora oggi tangibili.

In effetti, la nascita di una pieve a San Martino ha radici ben più antiche ed anzi è una delle comunità religiose più remote di Treviso: il nucleo urbano originario risale al VII secolo, sempre intitolato a San Martino Vescovo di Tours, il cavaliere noto per aver donato il proprio mantello a un povero mendicante. Inizialmente la pieve doveva essere affiliata all'abbazia Zenoniana di Verona ma, dopo essere stata distrutta dall'invasione degli Ungari, viene ricostruita completamente per opera dei Benedettini nel corso del IX secolo.

Dal 1200 viene utilizzata dalla vicina confraternita dei Battuti, che avevano il loro ospedale in Riviera Margherita, l'attuale sede universitaria, e nel 1312 diviene Ospedale dei Templari. Di questa fase, si hanno informazioni ricavate solo dalla ricerca d'archivio perché la chiesa è soggetta a continui rifacimenti che, come d'abitudine, si sovrappongono l'uno all'altro.

L'immagine più antica a disposizione è uno schizzo conservato negli archivi parrocchiali di Luigi Candiani, architetto del Novecento, in cui l'edificio antecedente al bombardamento conservava l'impianto seicentesco della facciata e sul frontone era ben visibile lo stemma della famiglia Corner, promotrice di un restauro settecentesco. La cornice del frontone, la trabeazione sottostante, due coppie di paraste giganti e i capitelli di ordine corinzio richiamano al gusto classicista del Cinquecento. Dal prospetto del Candiani, l'impostazione della facciata sugge-



Progetto di restauro realizzato da Luigi Candiani.

risce che la struttura interna fosse ad “aula”, quindi a navata unica e a soffitto piano. Eredità romanica il rosone centrale con due finestre laterali. Le tracce dell'edificio romanico sono rimaste presenti quindi fino agli inizi del Novecento, perché poi in alcune foto della chiesa novecentesca successive sono infatti del tutto scomparse.

È tra i secoli XVI e XVII che la chiesa e le sue pertinenze furono oggetto delle più importanti demolizioni. Venne inoltre modificato l'orientamento della chiesa, invertendone l'asse di 180° (da est-ovest ad ovest-est): è stato documentato che nel 1622 erano già state abbattute ad est alcune case per rendere visibile la nuova facciata ai passanti lungo la direttiva della strada principale (l'attuale Corso del Popolo). Viceversa, dove si collocava il nuovo presbiterio cioè a ovest, era possibile distinguere qualche elemento dell'antica facciata romanica.

La decisione di capovolgere l'orientamento della chiesa è legato alle vicende della Guerra di Cambrai: Venezia, a causa del conflitto fortificò Treviso con nuove mura, come ultima città sulla terraferma. Con le nuove fortificazioni la strada regia, ora Corso del Popolo, avrebbe intensificato il suo traffico, come poi è stato, e il sagrato avrebbe unificato il passaggio dei due punti focali: l'attuale Corso del Popolo con la Piazza della Cavallerizza (davanti alla Canottieri Sile). Nel Novecento la piazza venne cancellata a causa dei nuovi edifici e la funzione del sagrato, venne via via persa.

Altri interventi di restauro risalgono al 1818 con don Trevisan e successivamente nel 1915 con don Alessandro Berti. Degni di nota, ad inizio del XX secolo alcune donazioni di paramenti sacri firmati da Giuseppe Sarto, futuro papa Pio X, che a San Martino celebrò alcune messe.

Negli anni '30 succede nell'amministrazione della chiesa e della parrocchia don Ferdinando Pasin, a cui oggi è dedicata la piazza antistante la chiesa. È registrato che nel 1937 fece acquistare una pila per l'acqua benedetta in fiorito d'Istria, per arricchire la chiesa di arredi di pregio. Purtroppo però questa

storia terminò tragicamente con il bombardamento del 7 aprile del '44, in cui si salvò solo l'altare marmoreo e, appunto, la torre campanaria.

Del passato di San Martino, non ci resta che un affresco bizantino del decimo secolo, che ritrae il Santo di Tours, posto su un supporto ligneo del Seicento.



La chiesa di San Martino rasa al suolo dopo il bombardamento del 7 aprile 1944.

Il restauro della torre campanaria e gli affreschi ritrovati

L'unico edificio che è sopravvissuto al bombardamento del 7 aprile è appunto il campanile, testimonianza dei secoli passati con l'impianto originario, dal momento che non ha subito interventi importanti, se non piccoli apporti di consolidamento. Il primo restauro completo è stato effettuato nel 2009 dall'architetto Simone Guseo, dal chimico dott.ssa Roberta Giacometti, che ha eseguito le indagini conoscitive dello stato conservativo e dall'ingegner Siro Andrich per le analisi strutturali. "Un esempio splendido di edilizia medievale – spiega l'architetto Guseo – il campanile è stato costruito con la muratura a sacco: due murature con una intercapedine al centro riempita con un mistura di malta e cocci incoerenti, ma la caratteristica più affascinante è che l'imponente spessore complessivo del muro alla base, di ben un metro e 25 cm, poi va assottigliandosi fino ad arrivare allo spessore minimo di 26 cm nella cella campanaria, a 30 metri d'altezza da dove si domina la città. Ma la leggerezza della cella campanaria con il tempo, e se lo stato conservativo non è ottimale, può creare problemi di staticità." In effetti fin dalla prima impressione, il campanile di San Martino risultava una splendida testimonianza della storia passata e degli interventi precedenti, anche molto antichi, il più delle volte effettuati a regola d'arte: si è potuto constatare, ad esempio, il rifacimento dei solai precedenti e le buche pontai utilizzate anche per i ponteggi temporanei.

Nella cella campanaria sono stati rinvenuti segni di annerimento dei mattoni, dovuti anche al fatto che il campanile, sorgendo in una zona particolarmente esposta di Treviso, attirava i fulmini che potevano causare incendi. Sono stati ritrovati alcuni riferimenti al flagello delle intemperie, o meglio alle richieste di protezione rispetto agli eventi atmosferici nefasti, anche nelle decorazioni delle tre campane che sono state restaurate, in particolare in quella risalente al 1970, creata dalla fonderia De Fabbris, con l'incisione "Liberaci dal flagello della tempesta, San Pietro e Santa Maria Assunta". Le altre campane risalgono al 1854 e al 1874, rispettivamente con iscrizioni volgarizzate e incisioni di San Martino a cavallo, la Madonna con



Il campanile dopo l'intervento di restauro.

il Bambino e un Crocifisso nella prima; San Pietro e la pietà di Sant'Anna nella seconda.

Prima di procedere al restauro conservativo del campanile, Guseo e Giacometti hanno proceduto alle misurazioni del degrado dell'edificio e a constatare lo stato dei supporti. In tempi recenti il campanile non ha subito restauri per cui presentava muschi e licheni sulle pareti esterne ed efflorescenze dovute ai sali dell'acqua piovana e ai residui di inquinamento, che hanno annerito alcune murature, senza considerare gli escrementi di piccione che stavano corrodendo le superfici lapidee della cella.

Inoltre il campanile presentava alcuni problemi di staticità: nell'angolata nord ovest la lesena d'angolo aveva lesioni abbastanza profonde in verticale per un'area di circa due metri. Inoltre è stata rilevata la mancanza di due o tre corsi di mattoni in concomitanza con le teste delle travi di alcuni solai. L'intervento di restauro ha tenuto conto delle continue spinte, dovute all'oscillazione armonica delle campane, ma anche al traffico urbano, a cui la torre campanaria è stata sottoposta soprattutto negli ultimi decenni.

Dopo una fase di analisi l'intervento è stato strutturato in alcune fasi con l'obiettivo di riportare il campanile il più possibile all'aspetto originario della torre: le pareti sono state pulite e sono stati rimossi i sali contenuti nella muratura con impacchi di acqua deionizzata. Sono stati sostituiti i mattoni lesionati o frantumati ed effettuate delle integrazioni nelle fughe. Il paramento murario è stato quindi ricostruito nelle mancanze per ottenere caratteristiche più simili all'impianto originario, con micro cuciture. Poi sono stati ripuliti e consolidati i marmi dei davanzali della cella campanaria e posta una sostanza chimica che protegge l'edificio dagli agenti esterni. Gli elementi metallici presenti che si è scelto di conservare sono in ferro o in acciaio e quindi sono stati ripuliti e protetti.

Il campanile reca una testimonianza visibile immediatamente del bombardamento: il lato ovest fu colpito dallo spostamento d'aria della bomba che rase al suolo la chiesa, tanto che ancora oggi è possibile constatare i segni dello sbalzo termico, che ha imbrunito i mattoni, "biscottandoli" ma rendendoli paradossalmente ancora più resistenti. Della vecchia chiesa e della

casa canonica non sopravvisse praticamente nulla al bombardamento, eccetto l'altare di pietra, un capitello bizantino, un antico Cristo Crocefisso e la traccia degli spioventi del tetto nel punto dove la canonica si addossava al campanile, che l'architetto Guseo ha voluto conservare nel restauro. Per fortuna, nonostante fosse il venerdì santo, don Ferdinando Pasin, parroco di San Martino decise di sospendere le funzioni e durante il bombardamento si rifugiò sul campanile, e fu la sua fortuna, ma il resto della popolazione del quartiere cercò protezione nei rifugi della zona di Sant'Andrea, trovando poi la morte. Delle fasi della ricostruzione e degli avvenimenti successivi della parrocchia di San Martino, si ricavano molte informazioni dall'epistolario tra don Pasin e Mario Botter, che Giacometti ha studiato per risalire alle fasi salienti della vita dei manufatti. In particolare nella lettera del 12 luglio del 1966, don Pasin parla di tredici lacerti da un metro quadro almeno che ha recuperato insieme a Botter. Poi vennero restaurati e intelaiati grossolanamente e in attesa di decidere dove installarli nella chiesa nuova vennero lasciati in stallo nel Convento di Santa



Immagini dei lacerti distrutti con il bombardamento.

Caterina. Un destino simile agli affreschi di Santa Caterina attribuibili alla scuola di Gentile da Fabriano, con la differenza che del ciclo di San Martino se ne perse la memoria. “Quando ci recammo al deposito di Santa Caterina – spiega Roberta Giacometti – li ritrovammo probabilmente come li aveva lasciati Botter: restaurati e disposti su una intelaiatura, all’apparenza provvisoria ma in buon stato di conservazione. Anzi potrebbero essere esposti così come sono, magari proprio nel loro luogo di origine, a San Martino. Alcuni sono molto antichi e risalgono con buona certezza al XII secolo, ed erano già noti, tanto che alcuni sono stati riprodotti dal Coletti nel suo *Catalogo delle cose d’arti d’Italia*. A questo materiale decorativo rinvenuto dal Botter a San Martino appartiene anche il dipinto del Pozzoserrato conservato anch’esso a Santa Caterina, e lì esposto.”

L’auspicio è che anche i tredici lacerti vengano riportati nel sito originario di San Martino, simbolo dei secoli passati e di una storia di cui, anche se non abbiamo testimonianze precise, ci ha lasciato tracce precise e preziose di ciò che è stato.

Chiesa e convento di San Nicolò

1230: fondazione della chiesa e del convento dei Frati Domenicani.

1352: Tommaso da Modena e collaboratori affrescano la sala del Capitolo e l'interno della chiesa.

1410: Antonio da Treviso dipinge il San Cristoforo.

1490/1510: realizzazione del monumento sepolcrale di Agostino Onigo.

1521: Savoldo completa la pala dell'altar maggiore raffigurante la Sacra Conversazione.

1598/1602: Giacomo Lauro dipinge le ante dell'organo.

1673: realizzazione dell'altare della Madonna del Rosario, ad opera di Giovanni Grassi.

XIX secolo: ultimi lavori di completamento della chiesa, ad opera di Tommaso Meduna.

Restauri effettuati da Mario e Memi Botter, dallo studio Schiavetto, da Anna Keller e Alfeo Michieletto.



La chiesa e il convento di San Nicolò vennero fondati nel 1230, quando il Comune di Treviso concesse l'autorizzazione ai Frati Domenicani di costruire l'edificio che li potesse ospitare.

Il grande tempio domenicano venne realizzato nell'arco di tempo di sei secoli: un cantiere sempre in attività, dal Duecento all'Ottocento, a causa della sua imponenza. In effetti, San Nicolò è il maggiore tempio di Treviso per le sue grandiose dimensioni, tra le quali l'altezza, inconsueta, di 33 metri, la lunghezza di 85 metri e la larghezza di 25 metri. La struttura e lo stile della chiesa si rifanno chiaramente al modello gotico veneziano dei santi Giovanni e Paolo: la costruzione è tutta in cotto, ma interrotta da elementi in pietra d'Istria che creano un raffinato contrasto, come si può ammirare nei portali, nei rosoni, nelle cornici delle finestre absidali, nelle colonnine che dividono gli archi. Le vaste superfici sono interrotte da lesene, che sono piuttosto marcate agli angoli. Quello che colpisce esternamente sono le tre absidi, la maggiore delle quali racchiude l'altare maggiore, i cui finestroni sono impreziositi da decori in pietra d'Istria, che hanno l'effetto di frenare lo slancio verticale, elemento ricorrente nelle chiese gotiche. Il campanile è costituito da una massiccia torre quadrangolare, sormontata da una cella campanaria con trifora nel lato breve e quadrifora nel lato lungo.

L'interno si presenta a tre navate, la principale molto più alta, divise da sei alte arcate gotiche poggianti su colonne in mattoni, eccetto le ultime due verso il transetto che sono in pietra d'Istria. Il soffitto della navata principale è a carena di nave, mentre quello delle navate laterali a crociera. Anche i transetti sono coperti da soffitto a carena e in essi si aprono le cappelle terminali.

L'altare maggiore, in alto sul presbiterio sopraelevato, presenta la pala della *Sacra Conversazione*, opera del frate domenicano Marco Pensaben e di Vittore Belliniano, completata dal Savoldo (1521): ai piedi della *Madonna col Bambino* stanno i principali santi dell'Ordine, inquadrati da Benedetto XI e san Liberale, questi col vessillo del Comune. Sulla parete sinistra

dell'altar maggiore è il grandioso monumento sepolcrale di Agostino d'Onigo, senatore di Roma, appartenente alla prestigiosa famiglia cittadina. Il monumento è realizzato parte in scultura e parte in affresco: si notano i paggi affrescati forse da Lorenzo Lotto. Sulla parete opposta è collocato il monumento a Benedetto XI di Giovanni Comin, realizzato nel 1693.

I transetti e le navate contengono numerose opere d'arte. In controfacciata, a destra della porta, la *Passione di Cristo*, grande tela di Sante Peranda, tra i profeti Osea (1590), attribuito ad Andrea Vicentino, e Gioele, assegnato a Palma il Giovane; a sinistra, *Misteri gloriosi* (1623), dipinto del Peranda, tra il profeta Ezechiele e la Sibilla libica, attribuiti il primo ad Andrea Vicentino e la seconda a Palma il Giovane.

Interessanti affreschi decorano le colonne, come quello che rappresenta *San Girolamo nello studio* e i *Santi Romualdo, Agnese e Giovanni Battista*, opera di Tommaso da Modena, intorno al 1352.

Nella navata destra, sono collocati la grande tela di *San Rocco risana gli appestati*, opera di Giacomo Lauro (1605), un altare ligneo di San Rocco, rinascimentale, un altare in pietra di Lorenzo Bregno, l'affresco raffigurante *San Cristoforo*, di enormi dimensioni, attribuito ad Antonio da Treviso (1410). L'imponente organo è decorato, sulle ante, da *Episodi della vita di Benedetto XI*, dipinti da Giacomo Lauro tra il 1598 e il 1602.

Altre opere d'arte che risaltano nell'interno sono da ricordare, come una Pietà in pietra dipinta sul tipo delle nordiche "vesperbild", eseguita nel 1414 per la scuola dei Tedeschi che qui aveva sede; quattro lapidi sulle paraste dell'altar maggiore, con dedicatoria ad altrettanti benefattori, come Oliviero Forzetta, commerciante, usuraio, amante delle belle lettere e quindi generoso benefattore (metà del Trecento).

Nella navata sinistra, al principio della navata, è collocato il grandioso altare della Madonna del Rosario, pesante opera barocca in marmo e stucco di Giovanni Grassi (1673), con l'aiuto di Leonardo Comin e Orazio Marinali.

Nel primo chiostro dell'ex convento si trova la sala del Capi-



Altare maggiore.

tolo, dove si riunivano i monaci per prendere le decisioni riguardanti la vita della comunità monastica. La sala contiene, sulle pareti laterali, i ritratti dei più importanti rappresentanti dell'ordine domenicano, affrescati da Tommaso da Modena nel 1352, come si evince dall'iscrizione dipinta a sinistra della porta d'accesso. Sulla parete di fondo, sta una bellissima Crocifissione dai caratteri bizantini, databile tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo.

Restauro delle opere murarie (2013)

Da alcuni anni si era osservata una lesione esterna nel secondo settore sud dell'abside maggiore, a margine di una zona di muratura già ripresa in passato. La fessura saliva da sopra la monofora, fino a raggiungere l'oculo, gli archetti e i fregi della cornice e nel 2010 si era manifestata anche all'interno. Questo fatto ha dato il via ad uno studio che ha messo in evidenza altre importanti fratture sulle murature superiori delle absidi e del transetto tali da richiedere un importante intervento di restauro.

In effetti le tracce di lesione del transetto erano già state monitorate con un primo intervento nel 1960, ripreso poi negli anni '80, ma dai recenti sopralluoghi effettuati nel 2010 si era verificato le lesioni stavano registrando ulteriori degenerazioni e fessurazioni per cui era urgente un intervento, soprattutto del transetto e della cappella maggiore. A fronte della necessità di eliminare la spinta degli archi trionfali, dopo una prima proposta progettuale che prevedeva l'inserimento di tiranti incrociati in acciaio inox all'imposta della volta, l'intervento eseguito è consistito in una serie di attività puntuali:

- l'introduzione di un efficace sistema di catena per l'arco ottocentesco realizzato sopra l'arco trionfale interno;
- l'inserimento di un altro sistema di catene alla sommità del muro del transetto, sotto il piano d'imposta delle capriate della copertura;
- ricostruzione a scuci-cuci dei tratti di muratura maggiormente lesionati, in particolare la parete e i costoloni del secondo settore sud dell'abside;

- iniezioni con malte fibrato a base calce delle fessure sulle volte e delle fessurazioni minori;
- cerchiatura del tratto di muratura superiore dell'abside, sopra le monofore, con cavetti di acciaio inox disposti sottotraccia nei corsi di malta tra un livello di mattoni e l'altro (sistema reticola).

L'intervento è stato progettato dall'architetto Cesare Gasperetto e dall'ingegnere Bruno Barcati con la collaborazione degli ingegneri Conte e Simionato

Restauro soffitto a cassettoni della sagrestia di san Nicolò

L'intervento di restauro, effettuato da Giovanni e Roberto Schiavetto è risultato particolarmente delicato poiché, in sinergia con la Sovrintendenza, si è scelto di staccare le superfici lignee per controllare meglio lo stato e la conservazione delle pareti in muratura e dei soffitti. Durante questa operazione è stato riportato in vista parte di un affresco del XIII secolo finito sotto al soffitto a cassettoni nei primi anni del XVII secolo, in parte restaurato.

L'intervento è stato innanzitutto conservativo, poi integrativo e funzionale, quindi si è tenuto conto soprattutto del carattere reversibile e riconoscibile rispetto all'originalità dell'opera. Le indagini preliminari effettuate sulle strutture di sostegno in genere hanno rivelato un notevole degrado, per cui è stato necessario intervenire, per la futura conservazione e utilizzo dell'opera, con un parziale rifacimento delle strutture portanti non visibili a parete prima di procedere al restauro completo delle superfici lignee.

La fase di smontaggio è stata quindi particolarmente delicata, vista la complessità della struttura composta da dossale, panca, mobile e soffitto a cassettoni, per cui i fratelli Schiavetto hanno scomposto tutte le parti staccabili in sezioni di dimensioni trasportabili; tali operazioni sono state svolte risaldando in sito le parti più a rischio. Nella parete est e nella parete ovest la trabeazione e il sistema di panche sono state rimosse in due



Navata centrale.

sezioni, la stessa procedura è stata utilizzata nella parete sud per rimuovere il mobile conalzata e il soffitto a cassettoni, anche se quest'ultima fase ha richiesto uno sforzo e un'attenzione in più per la presenza dell'affresco e delle zeppe di sostegno "annegate" nella parete.

I successivi interventi sono stati realizzati in laboratorio. Per prima cosa è stata effettuata una pulizia dai rimasugli di polveri e sostanze secche depositate in superficie e la rimozione di parti lignee residuali da interventi precedenti di nessun valore storico. Poi i restauratori sono intervenuti sui tavolati di supporto, in legno di abete, praticando "sverzatura" e reinserendo una piccola parchettatura nei distacchi delle tavole, dovuti al naturale ritiro del legno. Sono stati ricostruiti i sostegni trasversali al tavolato e il ripristino delle unioni ad incastro. Successivamente è stato eseguito l'incollaggio di tutte le parti sollevate sconnesse, talvolta procedendo anche ad iniezioni di collante naturale. Sono state fissate tutte le cornici a riquadro del soffitto a cassettoni, inserendo nuovo collante utilizzando "strettori" a tempo, più adatti per le grandi superfici. Per dare maggiore unità al soffitto, in collaborazione con la Soprintendenza, si è deciso di ricostruire le parti di cornici mancanti sul soffitto e sui dossali.

Terminato il lavoro su supporti, dossali e panche, i fratelli Schiavetto sono intervenuti sugli sportelli verticali e orizzontali del mobile, pulendo soprattutto i residui dei restauri precedenti, in particolare di quelli del 1986: le integrazioni delle parti mancanti allora erano state effettuate con un legno non coevo. Le nuove cornici sono state ricavate da tavole di noce con venature simili alle originali, copiandole per forma, per venature quindi e per colore. Agli sportelli sono state ricostruite tutte le serrature e sono state manutentate le cerniere e i meccanismi di chiusura.

La particolarità di questo intervento, sta nel fatto che i fratelli Schiavetto hanno inventato un sistema di ganci affinché tutta la struttura della sagrestia possa essere facilmente smontabile e quindi favorire interventi anche parziali di pulizia o di controllo sulle murature.

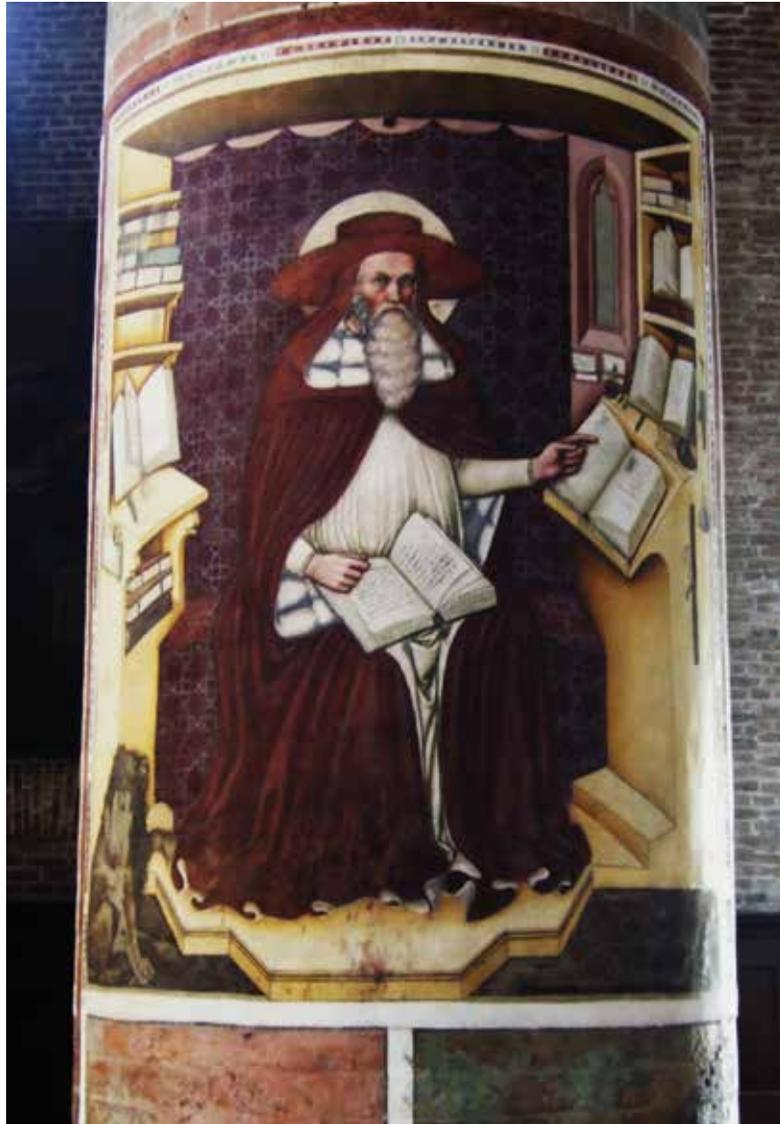
Altri restauri effettuati nel corso degli anni

Dagli anni '20 agli anni '50 del Novecento Mario Botter ha restaurato *La Madonna con il Bambino e i Santi*, affresco presente sotto l'organo; *Madonna in trono con il bambino e San Tommaso d'Aquino*, nella parete meridionale vicino alla porta della sacrestia; portato alla luce l'affresco vicino ritraente *Santo Vescovo che benedice un cavaliere* e la *Crocifissione*, affresco della cappella del Beato Benedetto XI. Successivamente, dopo il bombardamento, Mario Botter ebbe modo di restaurare l'affresco di *Papa Benedetto XI* nella cappella del Beato e il *San Cristoforo*, nella navata destra.

Molti degli affreschi vennero poi ripresi da Memi Botter; in particolare *La Madonna con il Bambino e il Santo Vescovo*, affresco posto sulla quarta colonna nord a sinistra della porta maggiore; *La Madonna del Parto e San Tommaso*, posto sulla quinta colonna sud a destra della porta maggiore e gli affreschi della Cappella del Santissimo, messi in luce dallo stesso Memi Botter nel 1990. Nel 1996 restaurò *Madonna del parto con santo domenicano e San Francesco d'Assisi*, sulla terza colonna nord a sinistra della porta maggiore; *San Michele Arcangelo*, affresco sulla sesta colonna a sud, a destra della porta maggiore e il *San Nicola*.

Anna Keller, veneziana, ha restaurato l'altare di San Rocco, con tre dipinti su tavola di Giovanni di Giamono da Padova e l'altare ligneo intagliato corrispondente.

Recentemente, nel 2010 la Sovrintendenza ha curato il restauro dell'affresco di Tommaso da Modena *Santi Girolamo, Romualdo, Agnese e Giovanni Battista*, affidando l'intervento a Alfeo Micheletto.



San Girolamo.



Fra' Cristoforo - affresco monumentale.

Il complesso di San Vito e Santa Lucia

Fondazione: i primi cenni di fondazione risalgono all'Alto Medioevo quando, nel sito di San Vito, esisteva un ospedale per l'accoglienza di mercanti e pellegrini, lungo il crocevia dalla Laguna al Montello.

Già dal XII secolo inizia una importante fase di urbanizzazione e così sorse la prima chiesa di San Vito, i cui resti sono visibili solo nella muratura esterna.

In seguito ad una fase di riorganizzazione degli spazi comunali di Piazza Maggiore (Piazza dei Signori), sorse subito a fianco della chiesa di San Vito una piccola chiesa adibita alle funzioni dei carcerati: Santa Lucia. Originariamente le due chiese erano staccate da uno stretto vicolo.

Nel 1561 venne concesso un ampliamento al Monte di Pietà ed entrambi i siti, San Vito e Santa Lucia vennero unificate in un unico complesso.

Il sito venne restaurato nel 1830, agli inizi del Novecento e durante gli anni '50 da Mario Botter. Ampi rimaneggiamenti anche negli anni '70 da Tiozzo.

Nel 2017 si è completato un intervento di restauro completo a cura dell'architetto Maria Sole Crespi.





Le prime attestazioni della chiesa di San Vito, risalgono alla nascita di un sito per l'accoglienza di mercanti e pellegrini vicino ad un monastero dedicato a Sant'Ilario e San Benedetto, tesi supportata dal fatto che la chiesa sorgerebbe in epoca tardo medievale su un asse viario molto antico e di forte importanza commerciale come quello della Laguna e Venezia con le colline del Montello. Tale strada rimase in uso per un periodo piuttosto lungo e il complesso di San Vito e Santa Lucia si poneva proprio a fianco, tanto che i resti sono visibili ancora oggi nel pavimento della cappella del Crocefisso a Santa Lucia.

Se all'inizio della sua fondazione l'ospitale di San Vito era in una zona in fase di urbanizzazione, già nel XII secolo, Treviso si era così sviluppata, da essere posta al centro dei traffici cittadini, per questo gli amministratori del plesso avevano espresso la volontà di un intervento di rinnovo che attribuisse al sito una importante valenza simbolica. Le funzioni quindi di cura e di accoglienza non erano più contemplabili per cui all'antico ospitale venne a poco poco sostituendosi il primo nucleo costruttivo della chiesa.

In questi anni effettivamente (1170 e primi anni del 1200), Treviso sta vivendo la sua prima esperienza comunale di una città cresciuta in popolazione e ricchezza, così anche la chiesa di San Vito si inserì in quel processo di rinnovamento edilizio che vide la ricostruzione dei palazzi comunali. A questo punto i resti dell'antico ospitale si sovrappongono alla chiesa romana: le conclusioni del restauro effettuato dall'architetto Maria Sole Crespi testimoniano infatti come l'absidiola "a cornu epistole" risalga all'antico ospitale del IX secolo, mentre l'impianto edilizio generale risalga all'epoca romanica (XII secolo). All'epoca la chiesa doveva presentarsi a navata unica, anche se dopo breve tempo venne ampliata con le due navate laterali e allungata nel suo complesso; in base all'analisi stilistica degli affreschi, raffiguranti la *Teoria degli apostoli* e *Il simbolo dell'agnello*, questo intervento pare risalire al periodo tardo romanico e quindi al terzo o al massimo quarto decennio del XIII secolo.

Riassumendo, dall'ospitale del IX secolo, di cui è rimasta solo qualche traccia, la prima chiesa di San Vito è sopravvissuta circa per una cinquantina d'anni, fino al 1240, quando fu costruita la chiesa che più mantiene gli accenni edilizi e pittorici simili all'attuale. Le tracce della prima chiesa di San Vito sono visibili solo nella muratura esterna, perché l'interno era stato coperto interamente da affreschi durante l'intervento di ampliamento, in un momento di profondo fervore religioso, promosso dagli ordini mendicanti e che, per altro vede la costruzione anche di San Nicolò e San Francesco. Testimone di questo importante momento di fervore economico e religioso, resta il portico, utilizzato per il commercio, situato in una zona urbanisticamente adiacente alle piazze cittadine e quindi con funzione mercantile.

Chiesa di Santa Lucia

A seguito dell'importante riorganizzazione degli spazi urbani, in relazione alla riqualificazione di Piazza Maggiore, ora Piazza dei Signori, viene avviato un nuovo cantiere nell'area retrostante le absidi della chiesa di San Vito, per costruire le nuove carceri che prima erano contemplate all'interno della torre campanaria.

Inizialmente il complesso non doveva proprio essere attaccato a San Vito, ma piuttosto separata dall'antica chiesa da uno stretto vicolo, per far defluire meglio le acque piovane, come si evince dalla discontinuità muraria sia interna che esterna della cappella del Crocefisso. Successivamente l'intervento si ampliò con una chiesetta Santa Maria delle Carceri, che sorgeva proprio dietro le absidi di San Vito e costruita durante la prima dominazione veneziana. (La chiesetta doveva avere un secondo altare dedicato a Santa Lucia, da cui l'attribuzione attuale.) Inizialmente doveva essere un edificio molto semplice, ad aula unica e pianta rettangolare, privo di facciata ad ovest





Navata centrale della chiesa di San Vito.

perché adagiata a San Vito, a nord una porta affacciata sulle nuove carceri. Quando nel 1389 Treviso si consegna a Venezia, l'intero complesso viene restaurato in relazione alle funzioni degli importanti palazzi comunali: al primo piano le sale amministrative, al piano terra la chiesa: un unico vano diviso in tre navate irregolari con quattro campate coperte da volte a crociera.

I locali al di sopra della chiesa di Santa Lucia vennero ceduti al monte di Pietà nel 1498, per le accresciute esigenze operative dell'istituto. Nel 1561 venne concesso un ulteriore ampliamento del monte di Pietà sopra la chiesa di San Vito, in cambio di una adeguata ristrutturazione dell'edificio religioso. Questo rinnovamento architettonico diede al complesso la sua conformazione attuale: in quell'occasione, la cappella di Santa Maria delle Carceri venne trasformata nella sacrestia delle due chiese, e il titolo stesso di Santa Maria delle Carceri venne sovrapposto a quello di Santa Lucia. In questa fase, visto che gli spazi superiori furono ampliati, divenne necessario un intervento di rinforzo delle campiture e delle colonne di sostegno delle volte: la navata centrale venne coperta da travature sulle quali venne posizionato un controsoffitto, con raccordi curvilinei tali da formare una sorta di volta ribassata, mentre le navate laterali vennero coperte con volte a botte continue. Le colonne monolitiche cinquecentesche in pietra d'Istria erano corrispondenti alle colonne preesistenti. Alla fine del XVI secolo la trasformazione dei due siti è ormai completa e sono ormai un corpo unico inglobato nelle strutture civiche preesistenti.

Tra le opere di pregio, ancora oggi presenti, l'altare maggiore conserva un dossale originale risalente alla fine del XIV secolo: l'altorilievo, in pietra d'Istria, raffigura Santa Lucia incoronata, recante il vaso con gli occhi e la palma simbolo del martirio.

La balaustra attorno al presbiterio è un'opera di ambito veneziano, databile ai primi decenni del XV secolo. Realizzata anch'essa in pietra d'Istria, con forme ad arco lobato, reca una serie di piccole sculture di santi effigiati a mezzobusto.

A sinistra del presbiterio è murato il bassorilievo con San Cristoforo e San Giacomo Maggiore, e sopra la Crocifissione di

Gesù. L'opera, datata 1437, presenta l'iconografia piuttosto rara del dittico con due figure in piedi che si fronteggiano entro un'architettura ad arco.

A destra del presbiterio, invece, è stato posto l'altorilievo con la *Madonna del Paveio*, che riproduce quasi esattamente l'affresco che ora si trova nella cappella del Crocifisso. L'opera, dei primi decenni del Quattrocento, rappresenta Gesù Bambino intento a catturare una grande farfalla, simbolo dell'anima. A coronamento del portale d'ingresso della sacristia è murato un bassorilievo raffigurante la Trinità e l'Annunciazione entro una forma trilobata, opera veneta del XV secolo.

Situata accanto all'ingresso, la cappella del Crocifisso conserva l'affresco della Madonna del Paveio, inquadrata dal frammento di angeli dipinti da Tommaso da Modena nella prima metà del XIV secolo. La *Crocifissione di Gesù* è il punto focale dell'intera decorazione, che si sviluppa dall'interno dell'arco alla parete di fondo, ed è suddivisa in riquadri disposti in modo asimmetrico, entro i quali appaiono scene del ciclo della *Passione di Cristo*. Lo stile pittorico richiama quello di Altichiero e ancora di più quello dell'anonimo "maestro della cappella Forzatè" nella chiesa di San Nicolò a Padova. Gli affreschi, databili alla fine del Trecento, si sovrappongono ad una precedente decorazione, rinvenuta durante lavori di restauro, e testimoniata dal Santo vescovo con committente, opera staccata e posta sulla destra della porta d'ingresso.

La contigua parete absidale della chiesa di San Vito era probabilmente decorata da numerosi affreschi ancor prima che questo ambiente fosse trasformato nella chiesa di Santa Lucia, come testimoniano i frammenti sopravvissuti. Quasi nascosta dalla volta, una immagine della *Madonna con il Bambino* risale all'epoca di Tommaso da Modena. I tenui passaggi chiaroscurali del volto fanno pensare a Stefano da Ferrara, artista molto apprezzato da Giorgio Vasari e documentato a Treviso nella prima metà del Trecento.

Degno di nota il ciclo delle *Storie di San Cristoforo e San Giacomo* che si sviluppa nelle volte delle ultime tre campate e nella parete dietro all'altare maggiore. Le ambientazioni ripropo-

gono strutture architettoniche basilicali e tipiche soluzioni paesaggistiche trecentesche che fanno pensare ad un pittore di formazione veneziana influenzato sia dallo stile di Giotto sia dai modelli architettonici di Altichiero.

L'arco che precede l'ultima campata a sinistra è invece affrescato con i quattro Evangelisti.

La cappella nella prima campata a sinistra è dedicata a Sant'Antonio abate, effigiato in una pala di Antonio Corazza, pittore del XX secolo, con il bastone a tau e il fuoco nella mano. Nelle vele della volta a crociera e sulle pareti sono decorazioni ad affresco della fine del XIV secolo, con la raffigurazioni di momenti della vita del santo.

I primi interventi di restauro (1830)

Le prime attestazioni di restauro risalgono al 1821 dall'archivio parrocchiale per la sistemazione e il ripristino di tutte le superfici di finitura, intonaci delle pareti e i pavimenti. La documentazione risulta particolarmente interessante perché evidenzia il gusto del tempo di come gestire i restauri e di quali priorità attribuire secondo le tendenze romantiche: la chiesa venne ripulita dall'annerimento causato dal fumo delle candele e vennero date quattro mani di bianco latte per attribuire un senso di maggiore lucentezza. Le sepolture dei monaci preesistenti vennero eliminate, ma venne mantenuta una certa cura per la lapide trecentesca che attestava il passato storico della chiesa. Verso la fine del secolo viene realizzato all'interno di Santa Lucia un nuovo trattamento di finitura di pareti e volte, meramente con scopo decorativo e non conservativo. È difficile risalire alle caratteristiche di questo tipo di intervento visto che fortunatamente è stato rimosso nei restauri novecenteschi ad opera di Mario Botter. A completamento del lavoro sulle superfici, nel 1986 venne rimosso l'antico pavimento in piastrelle di cotto disposte secondo la tradizione medievale a spina di pesce, sostituendolo con uno nuovo in pietra di Verona a scacchi bianco e rosso, presente ancora oggi.

I restauri del Novecento (1920-1970)

Un restauro organico sotto la guida del Bailo e del Coletti fu effettuato tra il 1920 e il 1929 riguardò principalmente la chiesa di Santa Lucia. Proprio il Bailo fu il primo a scoprire le tracce degli affreschi medievali coperti e su indicazione del Coletti scrisse una lettera alla commissione provinciale Conservazione monumenti di Treviso, dichiarando di aver scorto una cappellina antica decorata da affreschi e propose di rimuovere la parete, smontare e trasportare l'altare e rimettere in luce gli affreschi. L'intervento venne subito realizzato e poi completato da Mario Botter. Si trattava della Cappella del Crocifisso.

La filosofia di questo restauro è perfettamente in linea con i dettami filologici dell'epoca: trovare il filone stilistico dominante, in questo caso gli affreschi medievali, e cancellare tutte le tracce successive e gli elementi non omogenei. Gli stessi criteri furono adottati anche per le superfici delle volte: vennero rimosse le decorazioni ottocentesche, le quattro mani di bianco e rimessi in luce gli affreschi. Tutto l'intervento, effettuato da Botter con la supervisione del Coletti, privilegiò l'apparato decorativo rispetto ad un restauro architettonico, che assunse solo il ruolo di semplice cornice per la valorizzazione degli affreschi.

Dopo cinquant'anni, gli stessi affreschi restaurati da Botter si presentavano deteriorati dall'umidità e dalle conseguenti efflorescenze saline, soprattutto la Cappella del Crocifisso. La Sovrintendenza dispose un intervento di consolidamento degli affreschi, tra le opere murarie il taglio dei muri per bloccare l'umidità ascendente. I lavori interessarono tutta l'area della Cappella del Crocifisso fino all'altare di Sant'Antonio, venne poi inserito un primo impianto di riscaldamento. Nel 1974 vennero ripresi gli intonaci di San Vito e il restauro del campanile. In questa occasione furono riaperte le bifore dell'antica cella campanaria duecentesca, che erano state tamponate.



Le volte affrescate della chiesa di Santa Lucia.

L'intervento di restauro sugli affreschi del 2012-2013

Tratto dalle relazioni di Cristina Sangati

L'indagine analitica ha permesso un'identificazione delle stratigrafie e dei differenti materiali costitutivi, ma anche le fasi relative ad interventi precedenti o agli agenti di degrado atmosferici e antropici. Innanzitutto vi è stata una campagna fotografica professionale a luce normale, radente e ultravioletta per individuare le varie stratificazioni. Inoltre sono stati effettuati alcuni prelievi di intonaci, attribuibili a tre periodi diversi per distinguerne le componenti e i leganti: è emerso un punto in comune, ovvero la provenienza dei leganti per le malte che derivano dalle sabbie alluvionali del fiume Piave. In base a tali analisi e campionature è stato possibile individuare quattro tipologie di affreschi o superficie dipinte: del 1400 di scuola giottesca, con le storie di San Cristoforo e San Giacomo, le storie di Sant'Antonio Abate e degli Evangelisti, restaurati da Botter negli anni '50 e da Tiozzo negli anni '70. È stata poi rilevata una seconda fase del XIV- XV secolo, quasi totalmente ridipinti a secco da Botter nell'intervento del 1929, affreschi del XX secolo ad opera di Botter nelle quattro volte centrali verso ovest e gli affreschi della Cappella del Crocifisso attribuiti alla scuola dell'Altichiero.

Di particolare complessità il problema dell'umidità di risalita, che per altro aveva caratterizzato il sito anche in passato, evidente in corrispondenza dell'altare maggiore di Santa Lucia e nell'arcone a sinistra e nella lunetta della parete di fondo. I dipinti di queste superfici erano caratterizzati dalla presenza di veline precedentemente applicate con funzione protettiva rispetto ai fenomeni di distacco di pellicola pittorica e di caduta dell'intonachino dipinto. Questo intervento aveva generato a sua volta una proliferazione di muffe e agenti biodeteriogeni. Ovviamente il restauro è stato gestito seguendo alcuni criteri: distinguibilità delle integrazioni, minimo intervento, potenziale reversibilità, rispetto dell'autenticità della materia antica.

L'intervento, soprattutto nella fase finale di integrazione pittorica ha rispettato e mantenuto le varie stratificazioni e gli interventi di restauro eseguiti da Botter e negli anni '70 da Tiozzo, mentre altri particolari ancora più antichi come lo stemma in parte nascosto dai dipinti novecenteschi è stato rimesso in evidenza. Ogni singolo intervento è stato relazionato all'insieme della decorazione pittorica, mantenendo un concetto di unità decorativa, ma allo stesso tempo rendendo facilmente individuabile ogni singolo intervento o integrazione. Secondo le indicazioni della Soprintendenza, sono stati rimossi su ampie zone gli scialbi più tenaci di Tiozzo per valutare la qualità e lo stato di conservazione delle integrazioni di Botter e comunque perché, le superfici trattate a neutro, una volta puliti gli affreschi trecenteschi, si presentavano disomogenei.

La prima fase di restauro vero e proprio è iniziata con il prefissaggio della pellicola pittorica, per evitare che la fase successiva di pulitura provocasse danni al motivo decorativo. Successivamente sono stati rimossi a secco con pennelli morbidi i depositi superficiali come la polvere sedimentata e le florescenze saline. Si è proceduto poi con le fasi di pulitura, intervenendo in maniera differenziata a seconda delle diverse superfici e del loro stato di conservazione con impacchi di sali inorganici o a pennello. La pulitura ha messo in luce nelle volte sud, lo scialbo bianco a calce ottocentesco, che è stato rimosso a bisturi. In alcuni casi particolarmente delicati, la rimozione dello scialbo è avvenuta con cotone imbevuto di acetone. La pulitura invece delle sei volte interamente ridecorate da Botter, si è limitata ad una blanda rimozione dei depositi superficiali mediante applicazione di carbonato d'ammonio.

Completata la delicata fase di pulitura si è proceduto con le operazioni di consolidamento dell'intonaco, sono state sigillate provvisoriamente le crepe e le fessure di prodotto e poi si sono operate iniezioni di malta idraulica ovviamente priva di sali. Sono state rimosse tutte le stuccature incongrue o antiestetiche, in particolare sono state asportate tutte le stuccature

in gesso delle picchettature esistenti, inadeguate alla corretta conservazione dell'opera.

Si è proceduto poi alla fase di stuccatura e integrazione delle lacune, delle fessurazioni e delle abrasioni della pellicola pittorica, in funzione di preservare l'identità generale degli affreschi. La fase di integrazione pittorica è stata eseguita con tecniche diverse, come quella del rigatino ad esempio, ma sempre reversibile e ad acquerello. Particolare attenzione è stata dedicata all'equilibratura cromatica dei rifacimenti di Botter dopo l'eliminazione degli scialbi di Tiozzo.

Restauro dell'affresco della Madonna del Paveio

Tratto dalla relazione di restauro di Cristina Sangati, pubblicata nel volume "Il complesso delle Chiese di San Vito e Santa Lucia a Treviso".

L'affresco della *Madonna del Paveio* di Tommaso da Modena negli anni '70 venne staccato per essere protetto dall'umidità del sito e venne posto su un supporto ligneo: durante l'operazione vennero compresi diversi strati, non solo quello medievale.

Nelle indagini prima del restauro sono effettuate documentazioni fotografiche in luce diffusa, radente e ultravioletta; analisi in fluorescenza ai raggi X, caratterizzazione stratigrafica su campioni e sono state realizzate con la lampada di Wood le mappature delle tecniche esecutive. Lo stato generale dell'affresco presentava pesanti rifacimenti e integrazioni del Novecento.

La fase di restauro vera e propria è stato poi seguito secondo le indicazioni della Sovrintendenza: l'intero dipinto è stato pulito a secco con pennelli morbidi, piccoli aspiratori e spugne wishab. Successivamente sono stati eseguiti localizzati fissaggi a siringa della pellicola pittorica nei casi di deadesione o sollevamento dal supporto. Sono state revisionate le stuccature incongrue e non più funzionali, chiudendo e sigillando con idoneo impasto le lacune e le micro cavillature. Si è completato il lavoro con una laboriosa fase di integrazione pittorica.

Balaustra di Sant'Antonio abate, in Santa Lucia

Tratto dalla relazione di Maria Sole Crespi e Cristina Sangati

La navata centrale di Santa Lucia è dominata da una balaustra trecentesca con l'altare della Santa, anche se originariamente era posta in una cappella di Sant'Antonio abate, con l'altare di questo santo. Con i cambiamenti della liturgia del XVI secolo le varie cappelle vennero eliminate per dare maggiore unità alla chiesa e la balaustra modificata per circondare l'altare maggiore; nonostante le modifiche nel corso dei secoli, è uno dei rari esempi che si è preservato fino ad oggi, visto che solitamente questo tipo di elementi veniva rimosso.

La balaustra presentava diffusi depositi più o meno coerenti e residui di trattamenti a cera, più numerosi elementi in resina o metallici che erano stati inseriti come consolidamento successivamente. La levigatura di tali tasselli ha comportato numerose abrasioni sulla superficie lapidea. Alcuni elementi di nuova integrazione, in particolare due colonnine e i relativi capitelli ad est presentavano un avanzato stato di disgregazione e polverizzazione superficiale. L'intervento è iniziato con la spolveratura di tutta la superficie mediante pennelli a setole morbide e piccoli aspiratori per la rimozione dei depositi superficiali incoerenti. Si è intervenuto successivamente con impacchi di ammonio per la rimozione degli strati di cera. È stata eseguita la pulitura di tutte le superfici, effettivamente intervenendo con passaggi ripetuti in corrispondenza dei otto quadri che presentavano i depositi più compatti. Successivamente sono state rimosse, o abbassate meccanicamente, le stuccature inadeguate con scalpello e martello e rifinitura a bisturi. È stata seguita la fase di stuccatura di tutte le lacune e di rifacimento di quelle rimosse con calce idraulica e polvere di marmo, ottenendo una malta da integrazione del tutto adeguata cromaticamente. Si è deciso quindi di non integrare le parti mancanti dell'ornato scultoreo, ma sono stati effettuati piccoli incollaggi di parti staccate o in pericolo di caduta.

Come ultimo intervento è stato eseguito un intervento localizzato di riequilibratura cromatica mediante leggere velature ad acquerello per raccordare in maniera più graduale le differenze cromatiche tra le varie fasi.



La balaustra di Sant'Antonio abate con l'altare della Santa.

I restauratori

I Botter: una famiglia che ha avviato la grande tradizione dei restauratori trevigiani

“La nostra città: Treviso, egli la conosce casa per casa, chiesa per chiesa, ma la conosce fin dentro, tra le commessure delle pietre. Treviso nel Medioevo era una città tra le più gaie d’Italia, e a questa gaiezza della vita corrispondeva un gusto da fiera, da festa, da Carnevale di affrescare le facciate delle case di fregi variopinti e fantasiosi. Poi vennero anni tristi e tutto fu incalcinato. Egli riscoperse molti di questi affreschi e ne raccolse la testimonianza prima che venissero distrutti dalle cieche esigenze di ammodernare la città. Nelle vecchie chiese si deve a lui la scoperta di affreschi che arricchirono il nostro patrimonio d’opere d’arte. Si può immaginare quanto egli ami la sua città conoscendola nelle midolla delle sue case preziose e quanto egli abbia sofferto quando la guerra vi portò la distruzione dalle radici.”

Giovanni Comisso

Così Giovanni Comisso descrive l’opera e il restauratore, ma anche l’amico di sempre: Mario Botter. Fu il secondo di una stirpe di artisti iniziata dal padre, Girolamo, pittore e restauratore che spesso si trovava a lavorare fianco a fianco a Carlini, autore dei più belli acquerelli della Treviso antecedente alla Guerra. Coletti, Comisso, Carlini, Botter, sono voci di un passato che ha lasciato tracce indelebili nei palazzi e nelle chiese della Marca.

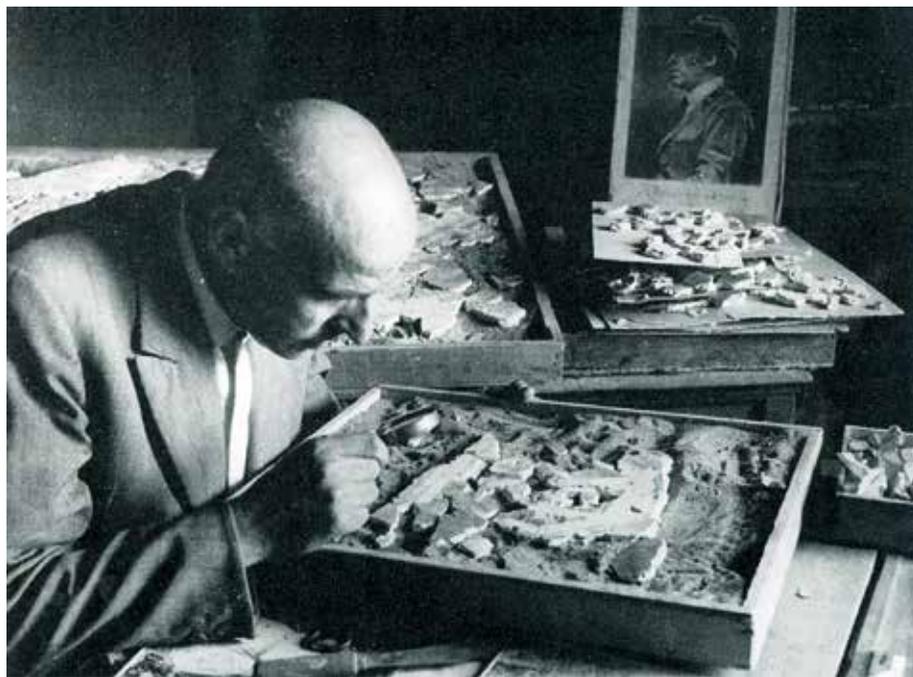
Per Mario, dagli anni ’20 del Novecento, è stato automatico seguire le orme del padre Girolamo, ma ben presto si specializza nel restauro di affreschi. Sarà il grande artefice della rinascita trevigiana: grazie alla sua intraprendenza, e al suo intuito, molti affreschi distrutti durante i due bombardamenti che rasero al suolo Treviso furono recuperati, frammento dopo frammento. Con lui, fin da giovanissimo c’era Memi (all’anagrafe Girolamo e terzo della generazione di restauratori), che ha sempre accompagnato il padre nelle sue imprese, in perfetta simbiosi. “Non ho mai visto un padre e un figlio andare più d’accordo – spiega la sorella di Memi, Natalina – Tutto iniziò durante la Seconda Guerra mondiale, quando mio padre Mario lavorava al restauro del soffitto di Santa Maria Maggiore. Allora mio fratello, a mezzogiorno, gli portava il pranzo e restava con lui, lo osservava. Aveva tredici, quattordici anni e allora si mise a lavorare alle colonne della navata della chiesa: le colonne che ancora adesso conservano i motivi decorativi a finti mattoni. Padre e figlio trascorrevano intere giornate sempre insieme, parlando d’arte, a volte bastava uno sguardo perché si capissero.”

I ricordi di Natalina più belli riguardano però l’infanzia: “Eravamo quattro fratelli e ricordo quando mio padre rientrava dal cantiere, subito dopo il bombardamento del 7 aprile del ’44: avevamo un tavolo di legno gigantesco in cucina, coperto di sabbia e passavamo le serate a riposizionare i frammenti degli affreschi recuperati dal bombardamento per ricostruire il motivo figurativo. La sabbia serviva per dare lo stesso spessore ai vari frammenti ed era una sorta di puzzle ante litteram. Passavamo ore ed ore a cercare un fiorellino, ad accostare i colori e a fare la gara a chi trovava per primo il pezzettino giusto, tra una infinità di frammenti.” Sono esperienze che caratterizzano profondamente l’infanzia sia di Natalina che di Memi.

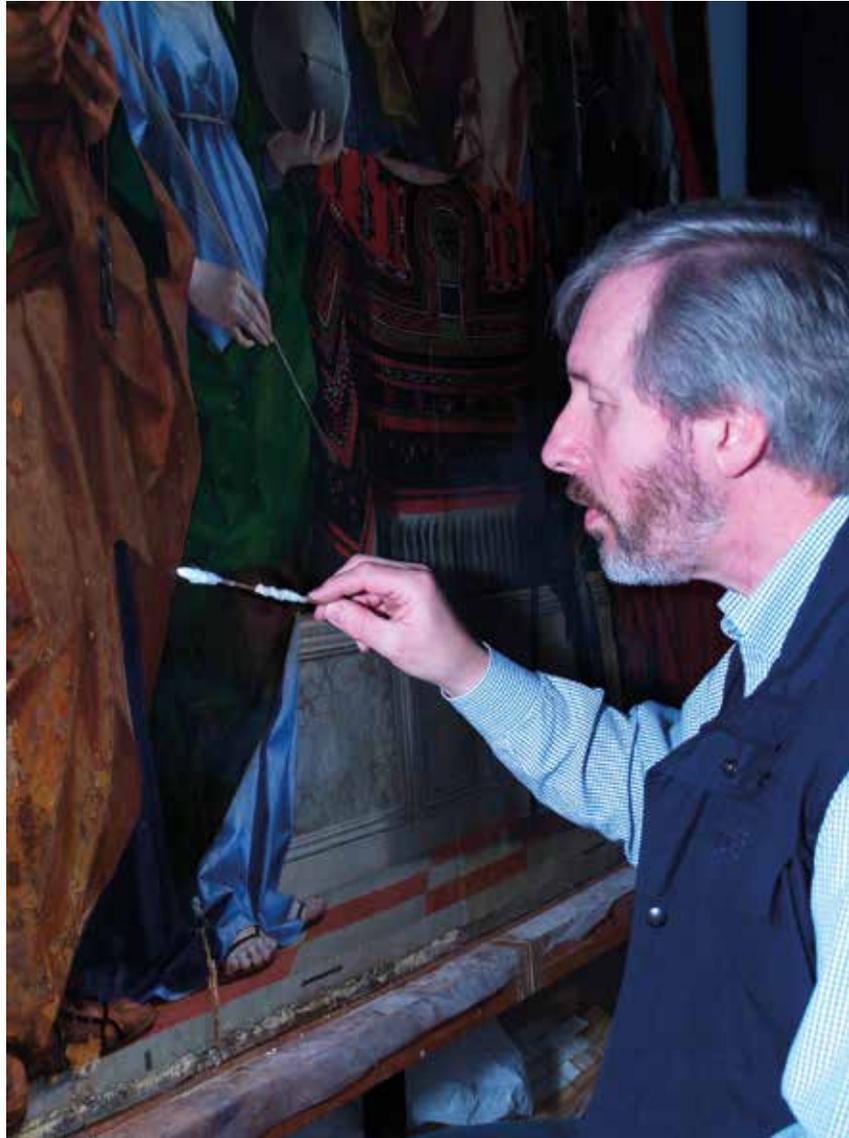
Il giovane restauratore frequenta il liceo artistico, l’Accademia e diviene prima professore all’Accademia di Belle Arti e poi all’Accademia di restauro internazionale di Venezia. È il primo, insieme a due amici medici, a giungere nei luoghi del disastro del Vajont, un’esperienza che Memi non racconta a nessuno. Inizia la sua esperienza come restauratore a Concordia Sagittaria e Sesto al Reghena, poi restaura il Tempietto longobardo a Cividale del Friuli e a Padova il Salone della Ragione e Villa Molin.

A Treviso interviene sulle Storie di Sant'Orsola e il ciclo pittorico di Santa Caterina, uno dei tanti che da bambino contribuì a ricomporre come un puzzle nel grande tavolo della cucina; inoltre la sala del Capitolo di San Nicolò e il chiostro alla Casa dei Brittoni.

Le esperienze dell'infanzia sono fortemente formative per tutti e quattro i fratelli Botter e, anche se due prendono strade professionali differenti, furono comunque vicini al mondo dell'arte. Anche Natalina inizierà la professione di restauratrice, ma di tele. "Ero appassionata alla pittura del Seicento e iniziai anch'io a restaurare, ma ben presto, forse perché donna, forse per il periodo non proprio favorevole, (gli anni del dopoguerra, ndr) i miei clienti mi pagavano con omaggi in piante, la mia grande passione – racconta Natalina – ma non potevo costruire una famiglia solo con il pollice verde e così mi dedicai all'insegnamento e alla professione di guida." Oggi Natalina è una delle guide più richieste ed apprezzate, grazie alla sua formazione artistica vastissima, ma anche per le sue esperienze dirette che rendono viva la storia dei palazzi, delle chiese e dei muri di Treviso.



Mario Botter mentre ricompone i frammenti dell'affresco "Le nozze mistiche di Santa Caterina", tratto dall'archivio personale della famiglia.



Antonio Bigolin

È sempre stata viva la passione per l'arte nel restauratore che si divide tra Treviso e Roma. Dopo aver frequentato la scuola d'arte e l'accademia, Bigolin frequenta nel 1975 un corso propedeutico al restauro al centro di Passariano. Poi vince la selezione e accede all'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma.

“Tempi duri, allora – racconta Bigolin – ricordo che frequentavo i corsi all'Istituto, ma contemporaneamente dovevo lavorare per mantenermi gli studi, collaborando con delle cooperative di restauro di Roma, completando così la mia formazione lavorando su importanti opere d'arte. Anni molto intensi vissuti con molta passione poiché ebbi modo di lavorare anche ad Assisi sugli affreschi di Giotto e Cimabue nei cantieri esterni dell'Istituto che si svolgevano durante l'estate. Subito dopo aver conseguito il diploma di laurea all'Istituto ebbi l'occasione di ottenere dei lavori dalla Soprintendenza del Veneto su cicli pittorici presenti nella Provincia e così mi stabilii definitivamente a Treviso. Nei miei anni di attività di restauratore come ditta individuale ho collaborato con le varie Soprintendenze del Veneto nel restauro di numerosi cicli pittorici ad affresco, e in maniera costante con quasi tutti i musei del Veneto e per le chiese del territorio restaurando quasi mille dipinti su tavola o su tela di varie dimensioni e importanza (Lotto, Tiziano, Veronese).”

Ad oggi la professione è molto cambiata: “Negli anni '70 una volta acquisito il diploma di restauro, la collocazione naturale era o all'interno delle cooperative di Roma o ritornare nel proprio territorio dove vi erano più possibilità di avere un lavoro come ditta autonoma, come è stato nel mio caso. In quel periodo la situazione economica in Italia era più florida sotto l'aspetto economico e, nonostante le difficoltà iniziali, era più semplice ottenere dei lavori. In seguito purtroppo la crisi economica e gli investimenti minori nel campo dell'arte e della conservazione, hanno scoperchiato un vaso di Pandora soprattutto per la mancanza di una normativa precisa che regoli la professione e la figura del restauratore. Una normativa che da anni è in fase di definizione da parte del Ministero dei Beni Culturali ma che ad oggi non è stata ancora ultimata. Tale situazione ha reso possibile che qualsiasi professionista non diplomato nelle varie scuole di restauro potesse inserirsi con “astuzia” nel settore del restauro di opere d'arte, divenendo a sua volta restauratore, spesso senza averne acquisito le competenze necessarie (certe imprese edili). Mentre in altri casi giovani con un percorso accademico di tutto rispetto, si trovano in situazioni professionali decisamente ambigue, spesso senza lavoro o dovendo lavorare, in molti casi, per datori di lavoro incompetenti.”

Oggi Antonio Bigolin collabora con l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma nel restauro degli affreschi di Tommaso da Modena nella Sala Del Capitolo del Seminario di Treviso, come docente esterno seguendo gli allievi della scuola e nel tempo libero si dedica alla sua seconda passione, dipingere.

Famiglia Gatto: restauratori da oltre sessant'anni

Una famiglia da sempre dedita al restauro e all'arte. Tutto inizia nel 1950, con Giuseppe che giovanissimo asseconda la sua passione frequentando prima l'Istituto d'Arte dei Carmini di Venezia e successivamente diplomandosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Con il supporto di Maria Secco, sua moglie e suo braccio destro nella professione, decide di dedicarsi, oltre che alla scultura e alla pittura, anche al restauro e alla conservazione dei beni artistici e architettonici. Giuseppe e Maria fondano una Bottega d'arte dove, tra e varie cose, si specializzano anche nelle varie tecniche di restauro dei materiali. Maria, oltre che restauratrice, diventata una scultrice di fama con opere presenti in collezioni pubbliche e private sia in Italia che l'estero. Così la famiglia Gatto ben presto si mette in luce pure nel settore della conservazione dei beni per interventi di restauro in ambito artistico ed architettonico. Nel 1981 la Regione del Veneto riconosce a Giuseppe Gatto, pittore, scultore e restauratore, il titolo di Maestro di bottega.

Ora l'attività è portata avanti dai figli Michelangelo, Eva e Alessandra. Il primo, restauratore, ha assunto anche il ruolo di direttore tecnico della ditta nata dalla Bottega d'arte e cura personalmente la realizzazione dei lavori, mentre le sorelle, rispettivamente ingegnere e architetto, seguono le fasi di progettazione e gestione degli interventi.

La seconda generazione dei Gatto continua l'attività di famiglia all'insegna dello studio, della ricerca, del perfezionamento e del continuo aggiornamento nel mondo del restauro; una grande dote di intuito e di sensibilità artistica, coadiuvate da tecnologie d'avanguardia, ha permesso di mettere la firma su importanti scoperte di tracce incognite del passato. Dove ha messo le mani, prima Giuseppe, ed ora Michelangelo, interpretando intonaci, residui di calce, pigmenti o segnali sulle murature, sono stati scoperti spesso affreschi di grande importanza artistica e storica.

L'importante bagaglio accademico si è fuso, per i tre fratelli, con l'esperienza diretta di cantiere, fin da giovanissimi. “Ricordo mio padre che ci portava in cantiere subito dopo la scuola – spiega il maggiore, Michelangelo – per noi quindi è stato normale respirare e scoprire le magie di questo settore fin da giovani. Poi è arrivato lo studio, ma l'esperienza diretta stimola sensibilità, passione e abilità straordinarie che io purtroppo trasmetterò a fatica ai miei figli... e non per colpa mia. Per noi era normale entrare in cantiere, giocavamo in cantiere; ora prima di portarci mio figlio, devo superare infiniti cavilli burocratici. La burocrazia sta penalizzando fortemente la professione e l'accesso al settore. Le norme stentano a riconoscere le competenze dei restauratori professionisti che, pur essendo specialisti del settore con pluriennale e comprovata esperienza, troppo spesso vengono considerati dei semplici operatori generici privandoli di quella specifica e complessa professionalità che gli appartiene”. Così i ricordi della fanciullezza si legano indissolubili alle opere restaurate e alle tracce di tanti maestri del passato anche per la sorella Eva. “Noi piccoli alla sera o dopo la scuola e dopo i compiti, pulivamo, con la segatura umida, i pavimenti delle chiese, delle ville o dei palazzi dai residui dei vari interventi. Ricordo in particolare un'occasione, ero piccola e durante il restauro di una splendida villa veneta mio padre doveva necessariamente accedere ad un'intercapedine del tetto per una prima valutazione dello stato di conservazione della struttura, ma l'accesso era troppo stretto sia per lui che per gli altri operatori. Dopo aver meditato un po' ecco la soluzione: mi imbragaron e nell'intercapedine ci entrai io. Diedi a papà tutte le indicazioni del caso per farsi un'idea dello stato dell'opera. Fu così che imparai ad amare il restauro. Fu un'esperienza straordinaria, oggi sicuramente impossibile da riproporre”.

La ditta è in grado di affiancare all'utilizzo dei più recenti ed innovativi prodotti per il restauro e le finiture di pregio anche quello dei materiali storici più tradizionali quali il latte di calce, le terre coloranti e pigmenti minerali, il grassello di calce stagionato non additivato, il carbonato di calcio ed il coccio pesto. Gli impasti e i composti vengono preparati direttamente in opera e applicati interamente a mano seguendo i metodi tradizionali storici.

Ora Michelangelo ha due figli, Francesco e Tommaso, la terza generazione Gatto, che seguono le orme del padre e del nonno, simbolo di una continuità familiare che inesorabile, tramanda gli antichi saperi, cercando sempre nuove tecnologie e nuovi materiali, ma mai dimenticando la cosa più importante: il mestiere che si tramanda solo con la sensibilità e la passione.



Costantini e il suono della materia

La sensibilità di plasmare la materia, come un musicista affina le note e gli spartiti. Un'esperienza che arriva da duecento anni di tradizione, generazione dopo generazione, in una famiglia da sempre dedita ai restauri. Più che una storia, si tratta della vocazione di Antonio Costantini, uno dei restauratori più abili, ma se si parla di lapidei, forse l'unico, della provincia di Treviso. La storia di Antonio Costantini, si diceva, ha radici antiche e risale alla metà del Settecento, quando un avo del restauratore iniziò una tradizione tramandata di generazioni con differenti obiettivi professionali, ma il vero bagaglio e l'ispirazione di Antonio deriva dal cardinale Celso Costantini, scultore per passione, e dall'arcivescovo Giovanni Costantini, che per il papa Pio XII presiedette la Pontificia Commissione d'Arte Sacra per l'Italia, per il restauro delle opere d'arte. Ovviamente il Vescovo fu uno dei grandi artefici della ricostruzione delle opere ecclesiastiche, distrutte durante la Seconda Guerra mondiale. Per Antonio, quindi, sarebbe persino offensivo parlare di scelta obbligata, quando piuttosto di una passione entrata nel dna generazione dopo generazione.

Il giovane Costantini frequenta i primi corsi di tecnica del restauro a Venezia e poi come volontario per la Soprintendenza alla Ca' d'Oro. Decide di specializzarsi sul lapideo e frequenta i corsi di Vicenza e Carrara per imparare le antiche tecniche degli scalpellini. "È qui che ho imparato ad ascoltare il marmo – spiega Antonio – nel Rinascimento gli scalpellini sapevano ascoltare la musicalità che provocava lo scalpello mentre colpiva la lastra o il blocco di marmo, in base al suono prodotto riconoscere come lavorare una materia che sembra indistruttibile, ma in realtà fragile come il vetro: un colpo in un punto sbagliato e il marmo si può offendere irrimediabilmente. È importante acquisire la sensibilità di ascoltare le vibrazioni e quindi i suoni e la musicalità che la stessa materia emana naturalmente."

Ben presto Antonio impara a fondere le tecniche antiche con la moderna tecnologia: le competenze del restauro del passato e del presente, unite all'intuizione e alla voglia di aggiornarsi continuamente sono la carta vincente che gli permette di aggiudicarsi il restauro del famoso cinquecentesco Palazzo Strozzi a Firenze. "È stato l'intervento più avvincente della mia carriera – spiega – non è stato facile perché sembrava impossibile per i fiorentini che il palazzo fosse restaurato da un veneto e non da diplomato all'Opificio delle Pietre Dure. In cantiere avevo giornalmente la commissione del CNR incaricata dalla Soprintendenza che controllava ogni fase del mio restauro conservativo, grazie a questo si era instaurata una bellissima collaborazione. Abbiamo utilizzato a quel tempo l'apparecchiatura sperimentale per alimentare un laser a fibra ottica tra i primi in Italia e un impianto complesso con numerosi atomizzatori per spruzzare l'acqua distillata come una nebbia finissima senza pressione, usata per sciogliere in modo estremamente delicato le croste nere che sovrastavano la pietra delle quattro facciate di Palazzo Strozzi, circa 4.800 mq." In quel restauro Costantini fu il primo ad utilizzare negli anni '80 a Firenze tale apparecchiatura, già usata per il Palazzo Ducale a Venezia.

Un altro restauro che fa vibrare le corde di Antonio Costantini è Palazzo Giacomelli sede di Unindustria a Treviso, con un complesso intervento sul soffitto e pareti affrescate dal maestro Dorigny, della sala di rappresentanza al primo piano. "Un maestro settecentesco che avevo ritrovato in altre situazioni ad esempio durante il restauro esterno della villa La Rotonda a Vicenza. Durante il restauro abbiamo scoperto tecniche originalissime, l'artista per dare più corposità alle nuvole del cielo e dare un impatto più realistico, aveva applicato la malta di fondo con il frattazzo, con movimento circolare per le nuvole e rettilineo per i cirri, dipinti ad affresco con colori con sfumature di grande bellezza, quindi anche nel restauro abbiamo adottato le stesse modalità per far risaltare ulteriormente le tecniche originali nelle reintegrazioni."

Oggi, secondo il restauratore, per un buon lavoro, è necessario fondere le tecniche e le conoscenze degli antichi maestri, con le tecnologie più moderne, affidandosi ai tecnici preparati in grado di sentire e dialogare con l'opera. “Il restauro di un affresco della metà del Settecento è ben diverso per tecnica, gusto e sensibilità artistica, rispetto ad un affresco del Cinquecento ed un restauratore deve far rivivere oggi, l'anima di quel tempo. Saper dialogare con affinità con il passato, per garantire un linguaggio universale ed eterno. È questa la magia del restauro.”



Giuseppe Dinetto

La passione per l'arte diventa la vicenda di una famiglia e la vocazione di una professione. È la storia di Giuseppe Dinetto, che fin da giovanissimo aveva coltivato il suo profondo interesse per il mondo di pittori, artisti, scultori, del presente e del passato, ma la sua formazione comincia come storico dell'arte, sotto l'egida del professore Palucchini a Udine. Alla laurea manca solo la tesi, ma il destino ha altri obiettivi per Dinetto e il crocevia che fa cambiare direzione alla vita professionale del restauratore è un viaggio nella Germania dell'Est, negli anni '70 durante la cortina di ferro. Dinetto in quell'esperienza tocca con mano le opere più importanti del rinascimento tedesco e dei fiamminghi, un approccio accademico basato sullo studio della fotografia in bianco e nero, che però al futuro restauratore sta un po' stretto: resta così estasiato da quelle opere (e che in quegli anni erano inaccessibili per la maggior parte degli studiosi di storia dell'arte), che capisce di dover cambiare percorso e cercare una strada più concreta e pratica. "Tornato a casa, subito, parlai a mio padre (il noto pittore Lino, ndr) e dissi di voler mollare tutto. Non volevo solo capire l'arte, volevo toccarla con mano, sentire l'opera direttamente; insomma volevo fare il restauratore. All'epoca avevo famiglia, ma mi iscrissi alla scuola di restauro di Passariano. Poi ci fu il terremoto del Friuli e la mia carriera, purtroppo per certi versi, decollò proprio da lì."

Dinetto, nei primi anni di studio a Passariano, riesce a conciliare l'impegno accademico con i primi appalti; viene ospitato nella canonica della parrocchia della comunità per effettuare i primi lavori di manutenzione e di restauro. Così riesce a coltivare la sua vocazione e allo stesso tempo mantenere la famiglia. "Un'emozione unica toccare gli affreschi posti alle intemperie del tempo e alla neve e riuscire a risanarli" dirà poi Dinetto. Poi restaura anche il Pellegrino di San Daniele, ma la vera consacrazione arriva con Vittorio Sgarbi, che gli affida alcuni lavori in occasione della mostra Palladio e la maniera a Vicenza nel 1980. "Dovevo fare solo un paio di controlli e di piccoli lavori sulle tele, alla fine presi in mano circa 25 opere".

Anche oggi, Dinetto ha continuato a seguire strade alternative: rispetto ad un percorso individualista ha aperto una società, Nuova Alleanza, che si occupa sia di restauri, ma anche di servizi per l'arte, come ad esempio allestimenti e organizzazioni di grandi mostre, monitoraggio ambientale, schedature scientifiche e valutazioni sullo stato di conservazione e autenticità. Giuseppe Dinetto è il direttore tecnico di uno staff di collaboratori tecnici che sono cresciuti con lui, in un viaggio che ha compiuto quarant'anni di attività. "Alcuni sono cresciuti con me, altri hanno percorso strade diverse – prosegue Dinetto – ma oggi le difficoltà di questa professione sono, purtroppo, maggiori rispetto ad una volta: la burocrazia non aiuta i giovani. In più il sistema di gare che giocano al massimo ribasso penalizzano la qualità dei restauri: la crisi ha abbassato notevolmente le prospettive del mercato dei restauri d'arte, ma si sta livellando verso il basso anche con le nuove professionalità, tanto che si aggiudicano restauri anche importanti dei tecnici che sono completamente digiuni e inesperti di questo settore. Il mestiere si sta riducendo al fare, mentre è necessario tutelare il saper fare bene."

L'ultima sfida, il restauro più bello è quello che Dinetto sta curando a san Teonisto. "Il più bello perché devo ancora iniziarlo ed è una nuova sfida che mi attende."





Simone Guseo

Nato nel 1973, ha conseguito nel 2003 la Laurea in Architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

La sua peculiare conoscenza della storia dell'architettura veneta del Cinquecento è elemento grazie al quale dallo stesso 2003 coniuga le collaborazioni universitarie con l'attività su edifici di interesse storico. Tra i principali interlocutori con cui ha collaborato figurano anche il Museum Of Contemporary Art Of Novi Sad – Serbia, la Curia ed il Seminario Patriarcale di Venezia, la Curia Vescovile di Treviso, oltre allo stesso Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Le sue pubblicazioni e gli interventi come relatore restituiscono un punto di vista scientifico sugli elementi strutturali e decorativi dell'architettura storica veneta, coniugato con uno studio approfondito della storia e dei documenti che contestualizza gli elementi su cui si focalizza sulla base della tecnologia e dei materiali del passato.

Roberta Giacometti

Nata nel 1983, ha conseguito nel 2005 la Laurea triennale in Scienze e tecnologie chimiche per la conservazione e il restauro presso l'Università Ca'Foscari di Venezia. Dal 2006 si occupa di diagnostica su beni culturali in qualità di Chimico Junior.

Iscritta all'Ordine dei Chimici della Provincia di Treviso, dal 2016 è Consigliere nazionale dell'Ordine dei Chimici e dal 2017 CTU per il Tribunale di Treviso. Tra i principali lavori che ha seguito figurano la diagnostica sulle cupole della Basilica della Salute di Venezia, lo studio dello stato di fatto dei prospetti esterni della Cattedrale di Ferrara, la diagnostica sull'Altare maggiore della chiesa di S. Zaccaria in Venezia.

Le sue pubblicazioni e gli interventi come relatrice sono orientati alla divulgazione delle applicazioni della scienza chimica e della storia locale trevigiana



Benedetta Lopez Bani, giovane restauratrice trevigiana

Benedetta è nata e vive a Treviso e coltiva da sempre l'interesse per l'arte e l'antico trasmesso dalla famiglia ed è riuscita, negli anni, a coronare il suo sogno: occuparsi di restauro.

Si diploma al Liceo Artistico di Treviso e segue un triennio in un istituto regionale con la Specializzazione in Restauro di Affreschi e materiale lapideo. A ventidue anni inizia il suo percorso lavorativo collaborando con alcune tra le più grandi imprese di restauro e le Soprintendenze del Friuli Venezia Giulia, Veneto, Trentino Alto Adige e centro Italia, viaggiando e seguendo la sua passione. Il lavoro le permette di entrare in contatto con figure d'eccellenza nel campo del restauro. Tra le sue più grandi soddisfazioni ricorda la collaborazione con Gianluigi Colalucci nel "Progetto Mantegna", per il restauro della parete sud della Cappella Ovetari della chiesa degli Eremitani a Padova.

Insieme alla passione per il restauro d'affresco Benedetta ha dimostrato un'attenzione particolare per le potenzialità didattiche e formative del suo lavoro. Ha collaborato nelle scuole con progetti volti alla conoscenza della storia del territorio attraverso lo studio e l'apprendimento della tecnica dell'affresco come presa di coscienza e sensibilizzazione delle nuove generazioni.

Negli anni ha lavorato, da sola o in team, a moltissimi restauri nel centro storico della città. Enumerarli tutti diventa ormai difficile ma tra i restauri di cui si è occupata personalmente ricorda l'importante fregio del XIII secolo nella Biblioteca Storica del Seminario Vescovile: nel corso del restauro come talvolta fortuitamente succede ha portato alla luce l'Ancilla libri. Recentemente ha operato nel cantiere della chiesa di Santa Lucia per conto della ditta Arte e Restauro di Padova, concentrandosi sulle integrazioni pittoriche degli affreschi del XIV e nella chiesa di San Vito per il restauro della Cappella del Redentore come Restauratore responsabile con la ditta Arte & Restauro di Ravenna.

“Per concretizzare questa professione ci vuole molta passione e altrettanta determinazione: non è semplice per un giovane trovare il suo spazio e poter emergere: fare bene il proprio lavoro non basta più. Le difficoltà di questo lavoro, che amo visceralmente – spiega Benedetta – sono continue, non ultimo l'immobilismo dello Stato verso la chiusura dell'iter burocratico per la qualifica dei Restauratori che da decenni getta nello sconforto la nostra categoria. Resta il sogno di quando ero bambina e nonostante le problematiche di conciliare i tempi del cantiere con la cura della mia famiglia, non potrei mai cambiarlo. Il restauro più bello? Quello che devo ancora realizzare, perché ogni cantiere, ogni opera è irripetibile e rivela continuamente emozioni nuove.”



Schiavetto Restauri Lignei

Una passione che si tramanda di generazione in generazione. È Giuseppe il primo a coltivare la professione di conservatore ligneo e negli anni '70 apre il laboratorio di restauro a Povegliano, alternando la professione di artigiano a quella di insegnante all'istituto professionale di Lancenigo, dove insegna ai giovani le tecniche costruttive del mobile. Ben presto i due figli, Giovanni e Roberto, seguono le orme del padre, ma si specializzano nel settore del restauro ligneo, in ogni sua forma: dai mobili antichi agli arredi sacri.

Ben presto il secondo comparto regala grandi soddisfazioni ai due fratelli che si accreditano presso la Soprintendenza dei Beni artistici e Architettonici del Veneto ed effettuano restauri prestigiosi, occupandosi ad esempio dell'intervento sul soffitto ligneo della sala del Capitolo di San Nicolò e i portoni lignei.

Nel laboratorio di Povegliano, da cui la famiglia Schiavetto non si è mai staccata, si possono scoprire quindi veri tesori: “Per quanto riguarda tecniche e strategie di restauro, preferiamo sempre trasportare i pezzi da restaurare in laboratorio, per poter intervenire con tecnologie avanzate e con i materiali migliori. Il restauro più difficile? Gli apparati lignei nella sacrestia di San Nicolò: abbiamo ideato un sistema di ancoraggio e di fissaggio smontabile, al fine di favorire la verifica e gli eventuali interventi di pulizia successivi, che sicuramente andranno fatti nel corso degli anni. Spesso, quando si lavora con i legni antichi è necessario fondere l'esperienza e la tecnica con l'intuito, perché la materia presenta problematiche sempre diversificate. L'obiettivo è rispettare la natura dell'opera con interventi non invasivi e reversibili, ma spesso ci troviamo a riparare danni dei restauri ottocenteschi, dove si tendeva a coprire piuttosto che a restaurare.”



Alfredo Riccoboni: una vita spesa nel recupero del mobile antico

Avremmo voluto dedicare più spazio ad Alfredo Riccoboni, ma questa intervista risulta incompleta a causa della scomparsa prematura del Maestro in seguito ad una malattia che ha combattuto fino all'ultimo. È per questo motivo che il testo risulta compiuto solo in parte, ma Artigianato Trevigiano vuole comunque esprimere la stima per una grande artigiano che ha tramandato le tecniche più antiche per la manutenzione e il recupero delle opere d'arte lignee. Alfredo, maestro d'arte diplomato all'Istituto Statale d'Arte di Venezia, ha iniziato la sua professione negli anni '80 come restauratore ebanista, esperto anche nella progettazione e realizzazione di arredi su misura in pittura antica. Il suo curriculum comprende anche l'esperienza di docente nel corso di restauro e doratura di mobili antichi della Regione Veneto presso il liceo artistico Santa Caterina di Treviso.

Le sue tecniche si erano specializzate nel restauro di ogni tipo di struttura lignea di tutti gli stili ed epoche e in esso si restaurano mobili, serramenti interni ed esterni (porte, finestre, scuri), utilizzando le tecniche più appropriate al manufatto su cui si interviene.

Anche durante la malattia, Riccoboni non ha mai smesso di lavorare, desiderando ardentemente di portare a termine i restauri che stava completando, con grande dedizione anche nei momenti più duri.

Il suo mestiere e la sua mano, sempre rispettosa della natura del manufatto, resterà impressa nei restauri della Cantoria Lignea di Sant'Agnese e nel restauro delle porte lignee del Duomo di Treviso, effettuato in occasione del Giubileo, il restauro degli arredi nella cappelletta del Beato Enrico, del castello di San Martino a Vittorio Veneto, la cantoria nella chiesa di San Cassiano di Quinto e il consolidamento dei dossali a San Nicolò.



Ringraziamenti

L'Associazione Artigianato Trevigiano – Casartigiani vuole ringraziare tutte le persone che hanno partecipato e reso possibile la realizzazione di questa pubblicazione, in particolare:

Don Paolo Barbisan
Prof.ssa Natalina Botter
Arch. Maria Sole Crespi
Geom. Sergio Cruzzolin
Ing. Carlo Fassetta
Prof. Eugenio Manzato
Avv. Giampaolo Miotto
Ing. Giovanni Negro
Prof. Ivano Sartor
Rag. Renzo Secco
Dott.ssa Chiara Torresan

Bibliografia

- Guide alle Chiese di Treviso*, Vianello Libri, 1998
Chiesa di S. Leonardo, Vianello Libri, 1998
Chiese di S. Lucia e S. Vito, Vianello Libri, 1998
Chiesa di S. Agostino, Vianello Libri, 1998
Treviso cristiana 2000 anni di fede: percorso storico, iconografico, artistico
M. Abiti, *Il tempio di san Nicolò*, Vianello Libri, 2004
M. Abiti, *Le chiese di Treviso di particolare interesse storico e artistico*, Veneto Comunicazione, 2004
D. Benzon, P. Pozzobon, *Restauro degli affreschi di Sebastiano santi Chiesa parrocchiale di S. Ambrogio di Fiera*
N. Botter, "Frammenti"
M.S. Crespi, *Cattedrale di San Pietro Apostolo*, Antiga Edizioni, 2011
M.S. Crespi, *Santa Lucia e San Vito in Treviso*, opuscolo edito con il contributo della Provincia di Treviso
M.S. Crespi, *Il Complesso delle Chiese di San Vito e Santa Lucia a Treviso*, Antiga Edizioni, 2017
G. Delfini Filippi, *Chiesa di Santa Maria Maggiore*, Vianello Libri, 1998
F. De Marchi, *Santa Maria Maddalena in Treviso*, Verona, 1991
C. Fassetta, *Appunti su movimenti religiosi ortodossi ed eretici del basso medioevo*, Associazione Amici della civiltà Bresciana, 2013
C. Favaretto, *Treviso e il suo territorio* Piazza editori, 2017
G. Fossaluzza, *Opere restaurate nella Marca Trevigiana*, Treviso 1999, 3 volumi
G. Fossaluzza, *La chiesa di san Gregorio Magno*, Edizioni Stilus, 2011
G. Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, Fondazione Cassamarca, 2003
R. Giacometti, S. Guseo *La fabbrica di San Martino Treviso Il restauro del campanile*, Europrint, 2010
R. Gubitosi, *Il Duomo di Treviso nel XII secolo*, Grafiche Zoppelli 2001
A. Lazzari, *Le chiese e la parrocchia di S. Agnese e Santi Quaranta Martiri in Treviso nella storia e nell'arte*, Tipografia Vianello, 1942
G. Netto, *Guida di Treviso*, Lint, 1988
I. Sartor, *Treviso lungo il Sile*, Treviso Vianello Libri, 1989
I. Sartor, *S. Maria dei Battuti di Treviso l'ospedal grande secoli XIII-XX*, Terra Ferma Edizioni 2010
P. Scibilia, *Treviso: chiese, musei, luoghi d'arte*, Vianello Libri, 2005
G.P. Treccani, *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*, Franco Angeli, 2015
Vari, *Il ritorno di Orsola*, Edizioni Zoppelli, 1992
Vari, *Il restauro della grande tela del Marinetti in Sant'Agostino*, Rotary Club, 1994
Vari, *Progetto Restauro. Quadrimestrale per la tutela dei Beni Culturali*, n. 6, gennaio 1998
C. Voltarel, *La chiesa di Santa Margherita*, edizioni Cassamarca, 2007

Indice delle chiese

Sant'Agnese in Santi Quaranta	p.	12
Sant'Agostino	p.	26
Santa Caterina	p.	48
Il Duomo	p.	66
San Gaetano	p.	80
San Gregorio	p.	90
San Leonardo – Santa Rita	p.	104
Santa Maria Maddalena	p.	110
San Martino	p.	118
San Nicolò	p.	128
San Vito e Santa Lucia	p.	140

Finito di stampare nel mese di marzo
da L'Artegrafica Srl, Casale sul Sile