

... stiamo lavorando a...

Progetto  
GLEAM TEAM – SALA DEL MAGGIOR CONSIGLIO  
Intervento di restauro sulle dorature del soffitto  
Venezia, Palazzo Ducale



La Sala del Maggior Consiglio riprodotta in un acquerello di Paola Angoletta del 2008 realizzato per Venice Foundation.

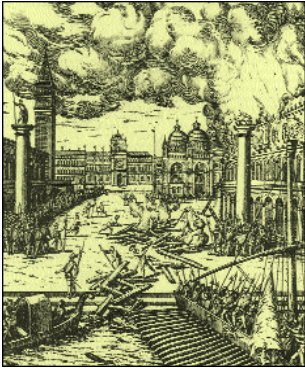
### Il programma iconografico del soffitto

Come si sa, è in occasione dello sciagurato incendio del 20 dicembre 1577 che Palazzo Ducale perviene, alla fine di una frastagliata vicenda di consultazioni e decisioni importanti, all'attuale assetto per quanto riguarda sia l'architettura interna ed esterna dell'edificio che gli apparati decorativi delle grandi sale istituzionali e di rappresentanza del piano del Senato così come di quello del Maggior Consiglio e dello Scrutinio.

Rispetto all'ornamentazione medievale e a quella del primo Rinascimento che avevano visto all'opera artisti gotici e preclari esponenti della cultura rinnovata – da Guariento a Gentile da Fabriano, dai Bellini a Carpaccio al primo Tiziano... – le cui opere andarono tutte drammaticamente distrutte tra le fiamme; rispetto

quindi a quella stagione, protrattasi fin oltre la metà del XVI secolo, con un progressivo estendersi e modificarsi dei piani iconografici che arricchivano le pareti dei più importanti spazi del Ducale, si ebbe ora l'occasione di affrontare la questione del *che cosa* rappresentare in termini organici e serrati; cioè si ebbe l'opportunità – e la volontà – di redigere un vero e proprio *programma* iconografico cui gli artisti chiamati via via a realizzare i grandi *teleri* del palazzo avrebbero dovuto rigorosamente attenersi. E così fu.

I lavori di restauro delle varie parti danneggiate del Palazzo iniziarono assai celermente. In particolare quelli per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio furono avviati addirittura pochi giorni dopo l'incendio, a metà gennaio del 1578. Anche per l'immensa sala la procedura fu la stessa tenuta in consimili circostanze (come, ad esempio, per le decorazioni pittoriche del soffitto



*L'incendio di Palazzo Ducale del 1577 in un disegno di Höfnagel.*

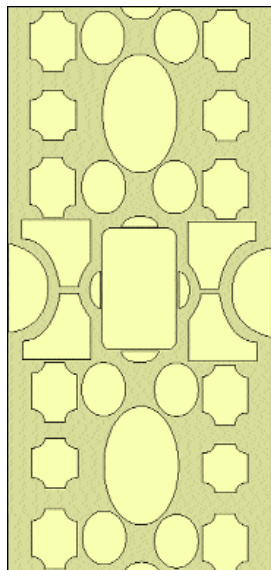
della Scuola Grande di San Rocco): si provvede, infatti, a far progettare e commissionare l'esecuzione della partitura lignea del soffitto secondo un disegno che divideva lo spazio in figure semplici e composite di differente dimensione e forma: quadrati, rettangoli, ovari, mezze lune, forme angolari concave e convesse e così via. La parte lignea – cioè la cornice vera e propria – si dispiega lungo assi sostanzialmente regolari ma le

campiture maggiori che così si determinano vengono poi collegate, allacciate e animate da un insieme di nastri, volute, conchiglie, cartigli mentre il perimetro esterno è sostenuto da grossi modiglioni. A questa ragnatela di linee e di forme si sovrappone poi una ulteriore decorazione animata da teste, figure allegoriche, simboli in grande e significativo oggetto che confluiscono e si addensano soprattutto in coincidenza con i nodi e gli incroci della struttura geometrica.

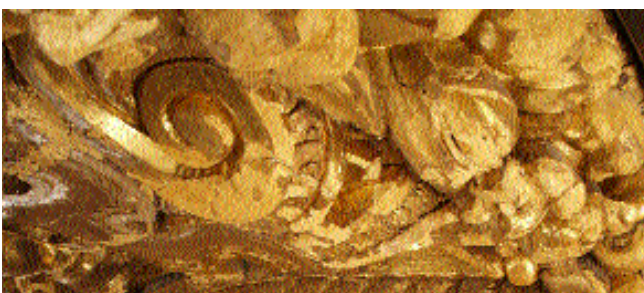
Uno degli elementi distintivi di questo genere di cornici a soffitto (e di quella del Maggior Consiglio forse in termini del tutto esasperati) consiste proprio nell'effetto di dentro/fuori ottenuto con il dovizioso impiego di nastri, riccioli e cartigli che appaiono attraversare gli spazi vuoti e le sagome maggiori e minori quasi "cucendo" l'insieme del complesso decorativo.

Questo modo di organizzare e compartire i soffitti piani (specie nei saloni di scuole o di edifici pubblici a destinazione civile) si afferma e si diffonde a Venezia attorno alla metà del Cinquecento e non fu senza importanza l'effetto esemplare esercitato dai modelli importati dal centro Italia e, soprattutto, dall'ambiente romano realizzati in città forse per la prima volta da Giorgio Vasari.

Altra circostanza che non va sottovalutata per comprendere lo stesso processo ideativo e di realizzazione per opere complesse come questa, è il fatto che la suddivisione degli



*Lo schema del soffitto e, in basso, la decorazione lignea.*



*La Sala del Maggior Consiglio.*

spazi in campiture definite dal disegno delle cornici con tutta probabilità precede (e, quindi, determina) la stessa stesura dei programmi iconografici. Cioè: potrebbero non essere le cornici con le loro dimensioni e sagome a essere con-

ditionate dalla forma né dalla stessa successione delle storie, ma esattamente il contrario; disegnate le cornici si definiscono le pitture e si assegnano ai vari artisti l'esecuzione delle singole scene.

L'incarico per il disegno dei grandi soffitti delle sale del Ducale dopo l'incendio fu dato al veronese Cristoforo Sorte, singolare figura di architetto, teorico della pittura e pittore egli stesso, decoratore e grande cartografo. Al Victoria and Albert Museum di Londra è conservato un magnifico disegno di sua mano con annotazioni autografe per la Sala del Senato, dove si può apprezzare la qualità e l'originalità del suo metodo di lavoro.

Il soffitto del Maggior Consiglio nella sua parte lignea era terminato nel 1582. Quanto al programma iconografico, è noto come il Senato avesse eletto una commissione incaricata di affrontare e controllare questo importante aspetto della ristrutturazione del Palazzo: esso era composto da Jacopo Marcello e Jacopo Contarini cui si aggregarono il monaco camaldolese Gerolamo Bardi e lo stesso letterato poligrafo Francesco Sansovino. Fu il Bardi a redigere e a mettere in forma letteraria aulica tale programma così come a dotarlo di tutta una eruditissima e talora criptica serie di rimandi storici, mitologici, agiografici e celebrativi.

Si deve altresì tener presente che le *historie* rappresentate sul soffitto non sono slegate dalle scene a parete né da quelle raffigurate nelle sale contigue; che viene in qualche modo mantenuto un legame con i cicli andati distrutti dal fuoco (o, almeno, con le loro linee-guida più importanti e più celebri); che le cornici lignee assolvono anche a un compito tutt'altro che trascurabile nel garantire una, almeno esteriore, unitarietà di un insieme costituito da

decine di riquadri affidati a molti e disparati artisti non sempre ricchi di doti, fantasia e talento paragonabili a quelli dei grandi maestri.

Il lavoro di esecuzione era delicato e richiedeva grande sapienza sotto mol-



*L'apoteosi di Venezia di Veronese.*

teplici punti di vista: quello della carpenteria; della scultura e intaglio (avendo ben chiare le necessità prospettiche per sagome e figure viste dal basso e da grande distanza); del rapporto che si sarebbe venuto a determinare con le pitture e, quindi, di proporzionamento e compattezza delle sagome e dei rilievi.

Il lavoro di impastellatura in gesso, di preparazione del fondo e di doratura delle cornici era poi affidato a laboratori specializzati in questo particolare – e delicato – genere di lavorazioni. La foglia di oro zecchino poteva essere fornita dalla committenza che sorvegliava assiduamente perché non si verificassero sprechi o ruberie nella somministrazione dell'oro.

Dal punto di vista strutturale la cornice del soffitto del Maggior Consiglio è una macchina possente di grande complessità e di enorme peso.

L'impegno di ingegneria e carpenteria per dare solidità all'insieme, perché la funzione di sospensione delle tele avvenisse in sicurezza e perché fosse possibile l'ispezione e la manutenzione dal-



*Il sottotetto della Sala del Maggior Consiglio.*

l'alto, chiedeva soluzione di delicati problemi organizzativi e strutturali. Così come fu necessario aerare il sottotetto perché – sotto i piombi del coperto! – la temperatura fosse tenuta sotto controllo.

I soffitti di Cristoforo Sorte a Palazzo Ducale sono, in questo genere di lavori, tra i migliori, più fastosi e scenografici del periodo. Subito dopo si verificherà una sorta di ulteriore accentuazione in senso barocco, capriccioso e scenografico con un progressivo allontanamento dalle stesse ragioni di geometrica lucidità praticate qui dal Sorte.

L'esecuzione del soffitto non fu cosa agevole: per questo e per il soffitto della Sala del Senato era stato affidato l'incarico a un intagliatore, Gerolamo Vicentino, troppo favorito, a giudizio del Sorte, dal proto del palazzo e dal segretario Lauro Zordan ma pessimo esecutore che, tra l'altro, appariva essersi arbitrariamente allontanato dai disegni forniti dal Sorte. Ne conseguì una causa e un'accesa polemica davanti ai provveditori della fabbrica del Palazzo nell'aprile del 1582. Sorte criticava aspramente le modalità di esecuzione e le libertà formali che tradivano apertamente il suo progetto oltre a carenze di altro genere (la mancanza di sfiatatoi solo più tardi fatti eseguire) che rischiavano di introdurre elementi di difformità e di squilibrio all'esecuzione del lavoro.

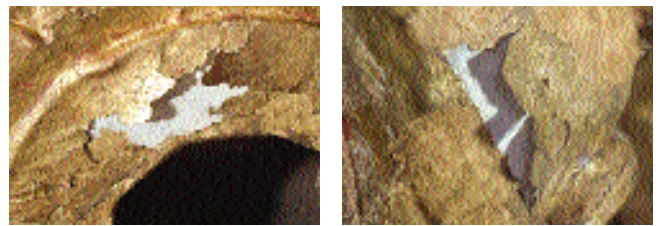
Infine, come mostra Wolfgang Wolters, Sorte opera alcune interessanti scelte iconografiche "ai lati del soffitto troviamo esseri favolosi alati metà leone con un copricapo che ricorda il corno ducale mentre dei putti giocano con strani pesci dalle teste leonine". Cioè il Sorte si sarebbe concesso delle "licenze" in parti periferiche del soffitto, quasi a mitigare la monumentale iconografia celebrativa e ideologica dell'insieme del grandioso soffitto.

GIANDOMENICO ROMANELLI  
*direttore Fondazione Musei Civici di Venezia*

### *Nota sullo stato conservativo*

Le pellicole dorate che rivestono la ricca e complessa decorazione lignea del soffitto della Sala del Maggior Consiglio, costituite da foglia d'oro a guazzo su bolo con una preparazione a gesso e colla, soffrono di un diffuso stato di decoesione.

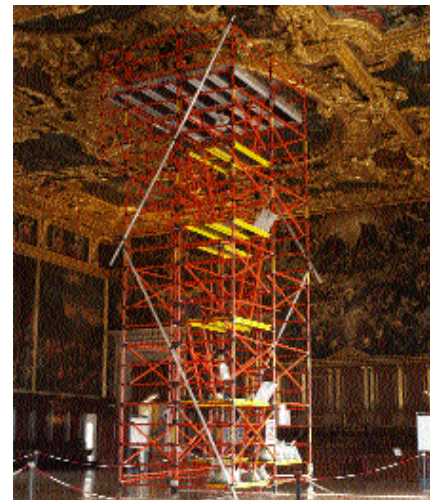
Avvicinandosi alla superficie del soffitto e percorrendola, si rilevano infatti, continui sollevamenti, distacchi e sconnessioni della materia dorata (strati preparatori e foglia d'oro), di dimensioni in genere rilevanti. In alcune aree i frammenti di pellicola dorata sono appena sollevati, in altre si trovano in condizioni di adesione precaria e in altre ancora sono pericolanti, sospesi e in procinto di cadere. Spesso, in corrispondenza delle aree decoese, si riscontrano cadute di porzioni di materia, alcune recenti altre avvenute nel tempo.



*Particolari della decoesione delle dorature.*

Questo tipo di degrado è simile ovunque con alcune variazioni per incidenza e gravità e interessa l'intera superficie dell'impianto ligneo. È visibile lungo tutta la struttura geometrica delle cornici che contornano i dipinti e su tutte le forme in oggetto che a queste confluiscono e si collegano. Coinvolge sia la doratura dove si presenta brunita e lucida che quella non brunita, opaca, concepita per ottenere modulazioni chiaroscurali, dove la foglia d'oro risulta applicata su una preparazione ruvida e granulosa. Interessa inoltre anche le dorature recenti, facilmente distinguibili, eseguite, presumibilmente, nel corso dell'ultimo restauro del soffitto.

Le cause a cui far risalire l'origine di questi danni sono diverse e concomitanti: innanzitutto, data l'immediata vicinanza al sottotetto, gli sbalzi termoigrometrici dell'ambiente a cui questa grande opera lignea è soggetta e a cui reagisce, inoltre l'assorbimento di umidità provocata da infiltrazioni d'acqua avvenute nel tempo di cui si distinguono tracce e, in ultima analisi, la tecnica di esecuzione del rivestimento dorato dove la gessatura costituisce una prepara-



*Il ponteggio per i restauri delle dorature.*

zione spessa e rigida poco adatta a tollerare le modificazioni del substrato e dell'ambiente.

Infine, oltre ai danni descritti, si riscontra anche la presenza meno diffusa di microsollamenti e/o arricciamenti degli strati più superficiali della doratura (lamina dorata e bolo) senza il sollevamento della preparazione gessosa o con un suo sollevamento parziale (la presenza o meno dello stacco della preparazione a base di gesso varia in relazione al suo spessore). Questa alterazione può essere provocata dagli effetti di un apporto di umidità a cui si aggiunge la tensione superficiale esercitata da uno strato di colla che si nota sulle superfici, applicato durante un vecchio restauro e steso in maniera disomogenea, spesso a concentrazione elevata.

### L'intervento conservativo

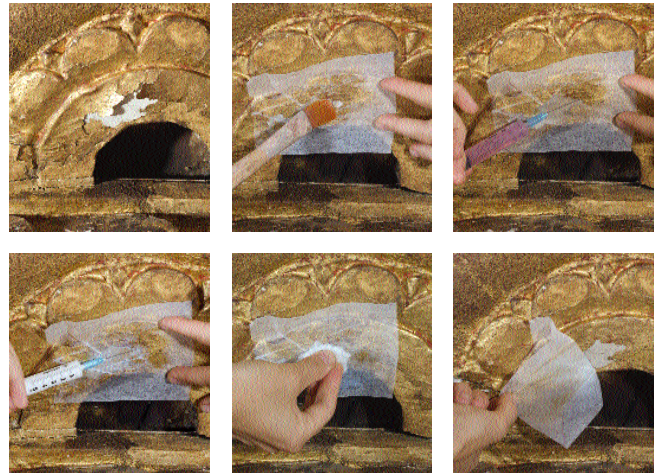
**P**oiché il danno che si riscontra in maniera dominante è la perdita di adesione tra il legno che costituisce il fondo di supporto e gli strati di preparazione su cui la lamina d'oro è applicata, l'operazione conservativa mira, in sostanza, a riportare i frammenti di materia dorata distaccati e sconnessi a contatto con il substrato e tra di loro utilizzando un adesivo che assicuri una giunzione stabile e che contemporaneamente conservi una certa plasticità.

Escludendo qualsiasi tipo di colla animale di cui un'ulteriore aggiunta nel materiale esfoliato ne avrebbe aumentato la rigidità, è stato scelto un adesivo acrilico in diluizione acquosa (Primal B67) per le sue caratteristiche di tenuta, stabilità ed elasticità.

Le operazioni che si effettuano sono l'esecuzione di microinfiltrazioni, sotto le scaglie sollevate, di Primal B67 a una concentrazione del 5%-10% secondo le dimensioni e lo spessore dei distacchi. Per permettere una maggiore penetrazione del materiale consolidante, queste sono sempre precedute da microinfiltrazioni di acqua e alcool (1:1). Queste operazioni avvengono con la protezione di una velinatura con carta



*Le restauratrici al lavoro.*



*Le varie fasi del restauro. Da sinistra a destra e dall'alto in basso: la doratura decoesa, la velinatura con carta giapponese, la microinfiltrazione di acqua e alcool, la microinfiltrazione dell'adesivo acrilico, la tamponatura col cotone, l'asportazione della velinatura. In basso l'elemento ligneo dorato dopo il restauro e l'abbassamento di tono ad acquerello.*

giapponese delle parti decoese ogni volta si presenti il rischio di caduta di porzioni di pellicola dorata.

Dopo un adeguato tempo di presa – che può essere di circa cinque minuti in modo che la penetrazione del consolidante



sia un processo graduale e avvenga in profondità – si esegue l'abbassamento e la riadesione delle scaglie esercitando una leggera pressione con tamponi di cotone. Di seguito vengono asportate le velinature di carta giapponese, se applicate, e vengono rimossi con attenzione i residui del materiale consolidante con tamponi umidi di acqua e alcool.

Nei casi in cui i frammenti di pellicola dorata si presentano precariamente sospesi e di grandi dimensioni, dove una normale velinatura non sarebbe sufficiente a metterli in sicurezza, questi vengono staccati facendoli aderire su carta giapponese con acqua e alcool e in seguito vengono ricollocati in sede e fatti aderire al fondo.

Per quanto riguarda gli stacchi ad arriccio della pellicola dorata, dove una concausa del degrado pare essere la presenza di uno strato di colla, il fissaggio è preceduto dall'asporto o dall'assottigliamento della colla per assorbimento tenendo in sospensione una soluzione chelante a pH 5 con carta giapponese.

FIorenza CIVRAN  
restauratrice

Le liberalità per il progetto  
GLEAM TEAM – SALA DEL MAGGIOR CONSIGLIO  
si raccolgono sul conto corrente 000600032884  
intestato a THE VENICE INTERNATIONAL FOUNDATION

Unicredit Private Banking, filiale di Feltre  
(cin F abi 02008 cab 61114)  
coordinate IBAN: IT56 F020 0861 1140 0060 0032 884  
BIC SWIFT: UNCRITM1O20

*Venice Foundation ha ottenuto il riconoscimento della personalità giuridica di diritto privato ai sensi dell'articolo 12 e seguenti del Codice Civile e dell'articolo 14 del DPR 24.7.1977 no. 616 pertanto le erogazioni liberali per restauro di opere d'arte vincolate effettuate da società sono integralmente deducibili dal reddito d'impresa mentre le erogazioni liberali effettuate da persone fisiche rientrano nella normativa relativa alla detrazione per oneri.*